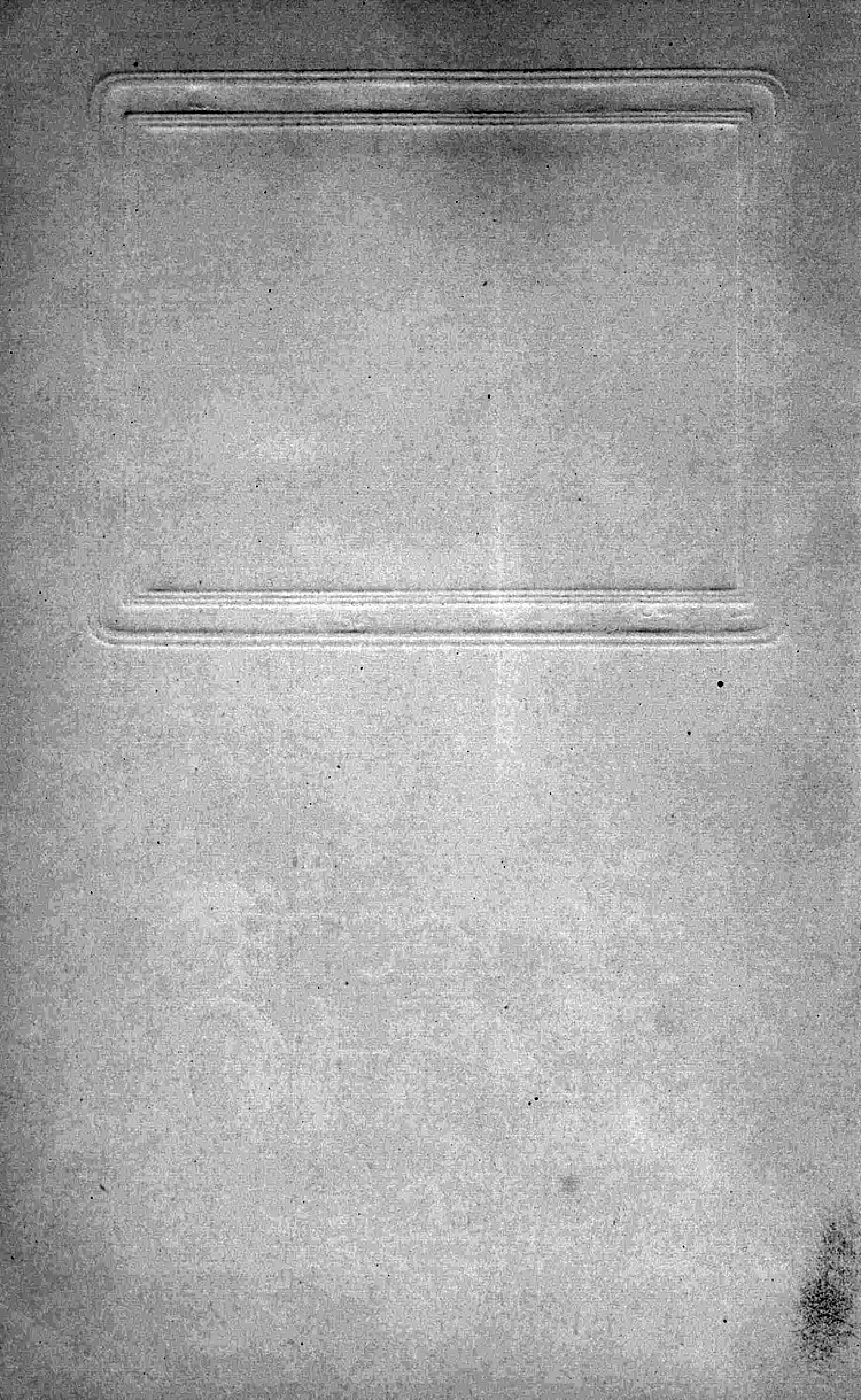


ИСКУССТВО КИНО

10

1954



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 10
ОКТЯБРЬ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“
Москва — 1954

НАВСТРЕЧУ ВТОРОМУ СЪЕЗДУ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Приближается Второй всесоюзный съезд советских писателей, который явится крупным событием культурной жизни нашей страны. Он подытожит развитие литературы за двадцать лет, прошедших со времени Первого съезда, обсудит проблемы, важные для развития всей советской культуры и искусства.

Вместе с писателями готовятся к съезду и кинодраматурги, представляющие собой небольшой, но добившийся за минувшее двадцатилетие немалых успехов отряд советской литературы. Именно за период между двумя съездами писателей кинодраматургия заняла достойное место рядом с другими жанрами художественной литературы. Такие значительные произведения кинодраматургии, как сценарии «Чапаев» Г. и С. Васильевых, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Депутат Балтики» Д. Дэля, А. Зархи, Л. Рахманова, И. Хейфица, «Великий гражданин» и «Крестьяне» М. Большинцова и М. Блеймана, «Аэроград» и «Щорс» А. Довженко, «Александр Невский» П. Павленко, «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского, «Богдан Хмельницкий» А. Корнейчука, «Сельская учительница» М. Смирновой, «Академик Иван Павлов» М. Папавы, «Богатая невеста» и «Трактористы» Е. Помещикова, «Суд чести» А. Штейна и другие, явились не только «материалом для создания фильмов» (как рассматривали сценарий в прежние годы), но и превосходными литературными произведениями.

Конечно, и до этих сценариев, еще в немом кино, были интересные кинодраматургические произведения. Напомним такие сценарии, как «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» Н. Зархи, «Броненосец «Потемкин» Н. Агаджановой-Шутко, «Привидение, которое не возвращается» В. Туркина и многие другие, принесшие славу советской кинематографии.

И хотя это были не единичные удачи, они тем не менее не сделали кинодраматургию равной другим литературным жанрам, потому и проблемы кинодраматургии не были еще на Первом съезде поставлены во весь рост.

Лишь после появления в середине тридцатых годов «Чапаева» и целой плеяды выдающихся звуковых фильмов советская кинодраматургия, как жанр литературы, нашла полное признание и привлекла внимание многих писателей.

Успехи кинодраматургии связаны с творчеством таких писателей, как М. Горький, Д. Фурманов, Н. Островский, А. Гайдар, А. Толстой, П. Павленко, Вс. Вишневский, Б. Горбатов, М. Шолохов, Л. Леонов, К. Симонов, Н. Погодин, А. Корнейчук, Н. Тихонов, Б. Полевой.

Сейчас, на Втором съезде, наравне с содокладами по другим жанрам, поставлен специальный содоклад по вопросам развития кинодраматургии. Уже сам этот факт говорит об огромной роли, которую играет советская кинематография в культурной жизни нашего народа.

Советские кинофильмы вошли в быт народа, который живо ощущает как общие крупные успехи советской кинематографии, так и отдельные ее ошибки и провалы.

Трудно переоценить значение наших выдающихся произведений экрана в пропаганде самых передовых идей эпохи среди зарубежных зрителей. Лучшие советские кинофильмы смотрят сотни миллионов зрителей во всех странах мира.

Второй съезд советских писателей собирается в те дни, когда перед нашей кинематографией поставлена боевая задача: в ближайшее время увеличить производство фильмов до ста пятидесяти в год.

Выполнить эту задачу можно только решительно перестроив всю работу кинематографических организаций, особенно ведающих сценарным делом.

Сейчас в кинематографии проделана большая работа по упрощению и ускорению прохождения сценариев, устранению лишних инстанций. Студиям предоставлена в этом вопросе известная самостоятельность.

Увеличение производства фильмов способствует более широкому и активному привлечению писателей к созданию сценариев.

Новая система планирования, опирающаяся на конкретные творческие заявки писателей, — одно из решающих мероприятий, обеспечивающих реальность плана. Но мало изменить организационные формы прохождения сценариев — надо изменить и практику их рассмотрения, решительно бороться со всяческими проявлениями бюрократизма, перестраховки, характерными в прошлом для многих киностудий.

Для проведения новой программы нужны квалифицированные, творчески инициативные, любящие литературу люди, обладающие подлинным знанием кинематографа, его средств выразительности. Есть ли у нас такие кадры? Бесспорно, есть. Они есть среди критиков, писателей, кинодраматургов, среди окончивших сценарный факультет ВГИК. Но к работе в сценарных отделах они, к сожалению, мало привлекаются. Даже крупнейшая наша киностудия — «Мосфильм» — до сих пор не имеет начальника сценарного отдела. Нет главного редактора на сценарной студии. Еще хуже обстоит дело в студиях союзных республик: в сценарных отделах ташкентской и сталинабадской студий, например, нет ни одного специалиста. В этом отношении еще почти ничего не предпринято Министерством культуры СССР, а кинокомиссия ССП не привлекает писателей к работе сценарных отделов.

Надо найти организационные формы и материальные возможности, чтобы немногочисленная пока группа профессионалов кинодраматургов оказывала постоянную редакторскую помощь писателям, приходящим в кино.

Весь студийный аппарат должен сейчас работать особенно активно. Центром, где обсуждаются сценарии, должны стать художественные советы студий, состав которых нуждается в укреплении ведущими творческими работниками и писателями, тесно связанными с кино.

Однако Союз писателей не всегда продуманно подходит к выделению своих представителей в художественные советы и коллегии. Почему, например, в коллегию сценарной студии выделены А. Чаковский, В. Кожевников, перегруженные своей основной работой и имеющие в настоящее время весьма отдаленное отношение к кинодраматургии?

Сама сценарная студия, созданная в свое время как творческая лаборатория работающих в кино писателей, в которой, встречаясь с мастерами кино, они должны были получать помощь, превратилась в обычный сценарный отдел, только без своей производственной базы.

Такое положение сценарной студии привело некоторых к мысли о необходимости ликвидировать ее. Конечно, это неверно. Существование

специальной сценарной студии сейчас особенно необходимо. Однако надо изменить систему ее работы, сосредоточив здесь группу опытных кинодраматургов (как из числа писателей, так и из числа кинорежиссеров) для постоянной помощи писателям, принимающимся за создание сценариев.

С целью более широкого привлечения писателей в кино комиссия по кинодраматургии Союза писателей СССР совместно с Министерством культуры провела в 1952 и 1953 годах два специальных семинара; третий сейчас заканчивает свою работу. Свыше ста пятидесяти писателей, прошедших через эти семинары, прослушали лекции и беседы виднейших мастеров кино, ознакомились со спецификой кинодраматургии. Некоторые из участников семинаров уже увидели свои произведения на экране, другие сдали сценарии в производство, почти все работают по договорам со студиями.

Более двухсот пятидесяти писателей работают сейчас над сценариями для студий. Цифра, казалось бы, внушительная. Однако работа этих авторов протекает за пределами внимания писательских организаций.

Ни одного фильма, ни одного сценария не обсудили на своих заседаниях президиум и секретариат ССП СССР, несмотря на ряд постановлений по этому поводу. Слабую инициативу проявила здесь и комиссия по кинодраматургии.

Не лучше обстоит дело, как правило, и в республиканских организациях Союза писателей. Так, например, единственный сценарий, написанный в Таджикистане («Ибн Сина» С. Улуг-Заде и В. Витковича) так и не был обсужден в Союзе писателей.

Лучшие произведения кинодраматургии не находят места на страницах литературных журналов ССП, не привлекают внимания издательства «Советский писатель».

Из рук вон плохо обстоит дело с изданием сценариев и теоретической литературы по кино и в издательстве «Искусство». Так, за весь 1954 год им издано всего лишь... два сценария!

Как ни важны организационные вопросы, но успех дела зависит от правильного решения вопросов творческих — об этом, о поисках такого решения и должен развернуться серьезный разговор на писательском съезде.

Вопросы эти — общие для всей советской литературы. И для экрана еще мало пишется произведений о современной жизни нашего рабочего класса, колхозного крестьянства, советской интеллигенции, о быте, семье.

Развернувшаяся недавно на страницах «Комсомольской правды» и «Литературной газеты» дискуссия о положительном герое при всех ее недостатках все же выявила совершенно ясное требование читателей и зрителей, особенно молодежи — видеть в книгах, на сцене и на экране такого героя, которому хотелось бы подражать, который мог бы научить своим примером, как жить, как своим повседневным трудом участвовать в великом деле строительства коммунизма.

Потребность в этом герое особенно ощутима в таком массовом искусстве, как кино, создавшем незабываемые образы Чапаева, Щорса, Максима, Шахова и ряда других. Есть все возможности для продолжения этой славной традиции советского киноискусства. И советские зрители ждут нового, современного положительного героя, близкого им своей простотой, как Максим, принципиального, как он, такого же неутомимого в борьбе, безраздельно преданного народному делу.

Такой герой может появиться только в произведении писателя, который хорошо знает жизнь, является ее активным участником, а не посторонним наблюдателем. Он должен быть вдохновлен и заражен идеями своего героя, сопереживать все его победы и неудачи, жить его жизнью, видеть в нем соратника в борьбе за общее дело.

К сожалению, еще мало подобных произведений приносят писатели на киностудии. Еще мало в сценариях острых, волнующих тем, подсказанных глубоким знанием жизни — больше повторения кем-то уже апробированных конфликтов, кем-то уже изображенных характеров, лишенных своеобразия, а следовательно, и жизненности.

Приход большого количества писателей для работы в кино со своими темами и знанием жизни будет способствовать идейному и тематическому обогащению киноискусства, отображению во всей полноте многообразной жизни нашего народа.

Надо, чтобы писатели несли в кино свои заветные творческие замыслы, которые могут найти здесь наиболее благодатную почву для осуществления — они станут достоянием миллионов. Нет более широкой аудитории для писателей, чем в кино!

Кино, как и всякое искусство, имеет свои законы, свои возможности, свои средства выразительности. Необычайная емкость кадра, его многоплановость позволяют и в небольшой по размеру фильм вложить большое, серьезное содержание. К сожалению, не только писатели, приходящие в кино, но даже некоторые профессиональные кинодраматурги за последнее время начали забывать о возможностях и специфике киноискусства. Слишком мало появляется на экранах подлинно оригинальных кинопроизведений.

Можно лишь пожалеть, что в предсъездовские дни ни в ССП СССР, ни на республиканских съездах, ни в печати не была широко развернута дискуссия по вопросам кинодраматургии, где могли бы быть обсуждены эти насущные вопросы.

Несмотря на свою молодость, кинодраматургия, как один из жанров литературы, дала уже немало прекрасных произведений. Стоящие перед ней проблемы заслуживают особенно пристального внимания писательской общественности и широкого обсуждения.

Советские кинематографисты ждут от съезда плодотворного обсуждения волнующих их проблем, привлечения творческих сил писателей к участию в выполнении грандиозной программы по созданию изобилия художественных кинофильмов о современной жизни нашего великого советского народа, о его борьбе за коммунизм.

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Н. ИГНАТЬЕВА

ГЕРОЙ НАШЕЙ ЭПОХИ

(О традициях советской кинодраматургии)

Главными героями нашей литературы и искусства всегда были и будут благородные образы советских тружеников, строителей коммунизма. Героизм их труда, их чувства и стремления, их помыслы и мечты всегда были в центре внимания наших художников, которые отдавали показу советского человека и свой талант и свой гражданский пафос.

У советского кино есть немалые заслуги в создании положительных образов советских людей. Так же как герои лучших произведений советской литературы, в сознание народа прочно вошли и помогали ему жить, бороться, воспитывали его Чапаев, Максим, профессор Полежаев, Великий гражданин Шахов, член правительства Александра Соколова, сельская учительница Варвара Мартынова и многие другие герои наших кинофильмов.

И анализируя сегодня, в преддверии Второго всесоюзного съезда советских писателей, состояние нашей кинодраматургии, особенно важно рассмотреть ее опыт, ее традиции в создании положительного примера, в изображении полнокровного, глубокого характера героя-современника. Это тем более необходимо, что за последние годы кинематография заметно ослабила свое внимание к героям наших дней, во многом утратила мастерство художественного раскрытия образа советского человека.

* * *

Ставя задачей показать советского человека как человека новой эпохи, кинодраматурги не могли не раскрыть прежде всего ту его главную особенность, которая заставила говорить о приходе в кино нового героя. Не исключительная личность, оторванная от масс и противопоставленная этим массам, а человек, рожденный народом, тесно связанный с ним, его плоть и кровь — вот герои нашей кинодраматургии. История его жизни — это всегда история жизни народа.

Славный путь прошел молодой питерский рабочий Максим (трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга). Рабочие демонстрации. Революционные сходки. Стачки. Аресты. Тюрьмы. Ссылки. Побеги. Снова забастовки, баррикады. В этих этапах жизни Максима отразилась история развития, возмужания, политического и духовного роста русского рабочего класса. В том, что простой малограмотный паренек вырос в коммуниста-руководителя народного комиссара Советского государства, авторы увидели не случайное, исключительное событие, а закономерное порождение революционной истории. Максим не поднимается искусственно над массами, он идет вместе с ними и впереди них как сын этой среды и ее лучший представитель. Подчеркивая руководящую роль Максима,

авторы в то же время показывают, что его мысли и стремления полностью совпадают с интересами и помыслами рабочих.

Чувство неразрывной связи с народом, отличающее положительного героя советской кинодраматургии, в лучших кинопроизведениях раскрывается как органическое, внутренне необходимое свойство человека. Не громкие, торжественные декларации о единстве личных и народных интересов рождают ощущение взаимной солидарности героя и масс, а конкретное, наглядное подтверждение этого единства в самом характере героя, его действиях, поступках, размышлениях.

Первые же действия крестьянки Александры Соколовой («Член правительства» К. Виноградской) сразу открывают в ней человека, всей душой болеющего за судьбу, за счастье сотен таких же, как и она, простых людей, которые жаждут светлого будущего. Она, забитая и запуганная деревенская баба, смело и страстно обрушивается на инструктора райкома Сташкова, ибо понимает, что встает на защиту народного дела, вступается за интересы крестьянских масс.

— Он слезы допустил... Он все дело портит! — обращается Соколова к секретарю райкома. — Ведь он кого раскулачивает? Там середняков половина... Раскулачивать надо, чтобы не заплакал никто, чтобы у народа не то что слезы, а торжественность была, что он кулаков со своего горба сымает.

Это живое ощущение кровных интересов народа помогло Соколовой достигнуть больших успехов в руководстве колхозом и воспитать в себе государственное отношение к работе.

В сценарии показано, как мысль о распределении доходов по труду сначала появляется у Соколовой, а потом возникает на общем собрании колхозников. И когда секретарь райкома говорит, что этот закон колхозной жизни открыла Соколова, она отвечает:

— Да не я. Народ решил.

Александра Соколова — крестьянка. Максим — рабочий. Из другой среды — научной интеллигенции — профессор Полежаев («Депутат Балтики» Д. Дэля, А. Зархи, Л. Рахманова, И. Хейфица). Однако и он ясно ощущает себя частицей революционного народа, чувствует свое глубокое идейное единство с ним. Лаконичная, но яркая образная деталь найдена в сценарии для выражения этого единства. Первым словом, с которым обращается Полежаев к военным морякам и которое впервые прозвучало в его устах, было слово: «Товарищи!» И для блага этих «товарищей» он работает из последних сил, по-своему защищая революцию, завоевания русского народа.

Показывая героя в неразрывной связи с народом, с его чувствами, мыслями, желаниями, кинодраматурги пытались передать типическую судьбу, создать типический положительный образ советского человека, то есть раскрыть через характер героя сущность определенного социального явления, поднять важные проблемы действительности.

В самом деле, разве не типична судьба Александры Соколовой, русской бабы, «мужем битой, попами пуганной, врагами стрелянной», ставшей государственным деятелем — членом правительства? И разве не было важным для того времени явлением рост самосознания рядового человека, постигающего одновременно и элементарную грамоту и науку государственного подхода к делу, коммунистического руководства общественным хозяйством?

Умение откликаться на запросы времени, создавая обобщенный, собирательный образ героя из народа, — одна из основных традиций нашей кинодраматургии. На примерах ее лучших произведений можно проследить значительные этапы жизни Советской страны, рост, развитие, постепенное становление человека новой, социалистической эпохи. И что осо-

бенно ценно, — показывая дела современников, наша кинодраматургия не просто иллюстрировала те или иные события действительности, а самостоятельно и смело ставила важнейшие жизненные вопросы, создавала оригинальные, самобытные характеры героев.

В образе Максима мы увидели тип рабочего-большевика, испытавшего все трудности революционной борьбы в условиях царского режима и познавшего всю сложность организации и укрепления молодого Советского государства. Образ этот, воплотив в себе лучшие качества революционного пролетариата, утверждал могучую жизненную силу народа, силу его революционной власти и звал к ее укреплению.

Типические черты непоколебимого коммуниста запечатлены также в сценарии «Великий гражданин» в образе Петра Шахова. Однако Шахов — отнюдь не вариация созданного ранее образа коммуниста, а глубоко самостоятельный характер, обогащенный опытом первых лет строительства Советского государства. Шахов — это коммунист-руководитель, раскрывающий свои гражданские и человеческие качества в борьбе за единство и чистоту рядов нашей партии, против врагов народа. Новые обстоятельства жизни, иные условия политической борьбы открывали в герое новые черты, позволяли с предельной ясностью и драматической силой показать его высокую партийную принципиальность, идейную целеустремленность, кристальную честность и преданность делу партии, делу народа.

Монолитность, цельность, духовная красота Петра Шахова раскрываются в непримиримой идейной борьбе с троцкистами-двурушниками, пытавшимися помешать социалистическому строительству. Новый характер драматического конфликта потребовал новой литературной формы. Поэтому в сценарии «Великий гражданин» небывалое до сих пор место занял диалог; он и явился тем главным художественным средством, которое позволило наиболее ярко и глубоко выразить содержание, существо образа героя. Слово Петра Шахова — его действие, ибо в политическом споре с противником наглядно раскрываются сила и красота Шахова, его огромное моральное превосходство над врагом.

Эта особенность художественной характеристики образа Шахова служит примером умения кинодраматургов находить наиболее выразительную и точную форму для раскрытия своей идеи и еще раз подчеркивает огромное значение слова в кинематографе, о чем, к сожалению, мало, а порой почти и вовсе не заботятся авторы многих сценариев последних лет. К жанру публицистической драмы (в котором был написан «Великий гражданин») можно, например, отнести сценарий Л. Лукова и Я. Смоляка «Об этом забывать нельзя». Однако в этом сценарии в результате невнимательного и даже пренебрежительного отношения его авторов к словесной ткани произведения отсутствует яркое, образное, отточенное слово: персонажи разговаривают сухим, казенным языком; живого, действенного диалога почти нет. А это, естественно, значительно обеднило образ главного героя Александра Гармаша. В фильме произошла парадоксальная вещь: пламенный писатель-трибун оказался лишенным своеобразной, яркой, зажигающей речи.

Петр Шахов — личность выдающаяся, он действительно Великий Гражданин. И в то же время авторы подчеркивают, что Шахов — типический образ, он выражает сущность коммуниста. Эта особенность образа хорошо передана в словах одного из героев фильма, относящихся к Шахову.

— Он был такой же, как мы, только чуточку выше. У него были такие же глаза, как у нас, только немножко зорче, он думал о том же, о чем думаем и мы, только гораздо глубже.

Создавая типический образ положительного героя, кинодраматурги не могли, разумеется, пройти мимо того, что составляет смысл жизни со-

ветского человека, мимо его трудовой деятельности. Труд в нашей стране стал насущной и радостной потребностью советских людей, делом чести, доблести и геройства, главным делом их жизни. Социалистический труд создал десятки тысяч людей новой психологии, осознавших, как писал Горький, «победоносную силу и государственное значение» этого труда. Поэтому одной из главных задач советской кинодраматургии было и остается показать человека в его отношении к труду.

Первым фильмом, убедительно раскрывшим новые качества характера советского рабочего, которого меняет, переделывает новая, социалистическая форма труда, был «Встречный». Авторы сценария Л. Арнштам, Д. Дэль, Ф. Эрмлер и С. Юткевич сумели показать труд как творчество, облагораживающее, поднимающее человека, преобразующее его. Осознание себя частью коллектива, работающего на благо народа, во имя достижения великих коммунистических целей, рождает в старом мастере Семене Бабченко, воспитанном капитализмом, новые черты: чувство личной ответственности за общее дело, трудовой энтузиазм, высокие моральные качества.

В сценарии не просто «зафиксированы» внешние приметы истории роста Бабченко, а эмоционально ярко изображен процесс изменения характера героя, глубоко раскрыты его внутренний мир, психологические мотивировки поведения.

Вот Бабченко сдает первый цилиндр мощной турбины. Спокойный, гордый, с чувством собственного достоинства ждет он заключения комиссии. И вдруг:

— Цилиндр запорот, товарищи!

Работая «на глаз», да еще под хмельком, Бабченко запорол деталь. Однако он не верит в катастрофу, бросается к турбине:

— Не может этого быть!

Но цилиндр запорот, и Бабченко, вернувшись домой, предается своему горю.

«Держит в руке рыжего кота. Расстроенно смотрит на карандаш, сует его машинально в карман. Рука его роется в кармане, нащупывает что-то. Бабченко вытащил склянку, смотрит на нее непонимающим взглядом. Вчитывается в наклейку: «Наружное». Сует склянку во внутренний карман и неизвестно кому говорит:

— Я тебя научу наружное во внутрь принимать, я тебя научу, сучий сын!

Сдавил, сам того не замечая, руку на пушистой шее. Жалобно замяукал кот от бабченковского горя...»

На следующее утро Бабченко молча садится за завтрак. Жена наливает «законную» стопку водки и пододвигает ее мужу.

«Бабченко дожевал, секунду-другую помедлил, потом, опираясь руками о край стола, медленно стал подниматься...

Бабчиха смотрит на него взглядом, полным смятения. Встретились ее глаза с глазами мужа.

Грузно опускается он на стул... Отщипывает кусочек хлебного мякиша и... обмакивает его в налитую водку. Обмакнул, быстро отправил в рот, проглотил, крякнул для порядка...

Совсем растерялась старуха.

А Бабченко деловитым жестом взял «законную», вылил ее содержимое в бутыль, не пролив ни единой капли, нашел на столе пробку, аккуратно пригнал ее вровень с краями горлышка. Решительно встал и протянул бутыль Бабчихе:

— К новому году... припрячь!»

В таких правдивых, психологически точных сценах передаются чувства Бабченко, его внутреннее состояние.

Еще более эмоционально насыщены эпизоды, когда старик переживает второе несчастье — поломку станка. Он приходит в цех к своему вышедшему из строя разобранному станку. Идет тяжелыми шагами, глаза уставились в одну точку — смотрит на черный флаг, висящий над его станком. Яростно оттолкнул рабочего и бросился к флагу. С этим флагом он врывается на заседание парткома. «Тяжелым взглядом обводит собрание, на секунду застывает. Потом в дикой ярости рвет черное полотнище, ломает древко, и, швырнув истерзанный флаг под ноги, топчет его...» А затем, обессиленный, уходит, и из глаз у него катятся крупные слезы.

Переломная, решающая сцена в становлении характера Бабченко — приход к старому мастеру секретаря парткома. Бабченко еще не пережил своего потрясения, еще не прошла незаслуженная обида, досада на то, что его, беспартийного, не выслушали, не допустили на заседание партийного комитета. Чувствует старик себя одиноким, ненужным... Но вот вошел секретарь парткома, сел запросто к нему за стол и спросил:

— Ну, старик, как быть?

Вот здесь старый мастер окончательно понял свою роль в общем деле, осознал то, какое государственное значение имеет его труд. И потому нескрываемой гордостью проникнуты слова Бабченко в следующей сцене:

— Кандидат он партии, а секретарь партии к кому пришел? К беспартийному пришел.

И дальше, в разговоре Бабченко с Лазаревым, где он подчеркнуто говорит о Насте: «Мой техникум прошла», в беседе о вступлении в партию, наконец в финальной сцене сценария, когда Бабченко в неистовом азарте повторяет приказание Лазарева о пуске турбины: «Давай!.. Давай!.. Давай!..», а затем тащит за рукав к работающей турбине эксперта-англичанина и, поставив на корпус машины на ребро пятак, в упоении кричит: «Стоит, стоит, сукин сын!», мы узнаем нового Бабченко, наглядно видим замечательный итог «переделки» человека чудесной, вдохновляющей, окрыляющей силой — социалистическим трудом.

Стремление показать рост, эволюцию героя как результат его трудовой деятельности можно обнаружить и в «Учителе» С. Герасимова, и «Комсомольске» С. Герасимова, М. Витухновского, З. Маркиной, и в «Большой жизни» (первая серия) П. Нилина, и в «Члене правительства» К. Виноградской, наконец, в «Сельском враче» М. Смирновой и многих других произведениях нашей кинодраматургии.

Обновление человека, который со всей энергией, молодым задором и любовью отдается своему делу, — вот содержание образа Татьяны Казаковой, начинающего сельского врача.

Семен Бабченко — человек тридцатых годов. Татьяна Казакова — пятидесятых. Это герой нового поколения, новой формации. Перед ней уже не встает, как когда-то перед Бабченко, вопрос об общественном значении ее труда, о государственной важности ее работы. Татьяна Казакова хорошо понимает, какую общественную пользу приносит ее скромный труд, насколько ответствен и велик он. Ей не нужно переделывать, ломать себя. Ей важно расти, развивать в своей натуре те качества характера, которые сделают ее труд еще более радостным и значительным.

Казакова уверена в правильности своего пути, в достижимости цели. Огромный оптимизм излучает этот образ, оптимизм, помогающий преодолевать препятствия и трудности. В этом заключено отличие Казаковой от другого врача — Темкина. Темкин тяготится работой «в глуши» («всю жизнь разъезжать в этакую вот жару на дрожках или в мороз на санях... видеть каждый день одно и то же»), он не любит своей профессии, не гордится и не увлекается работой врача. Для Казаковой труд врача — смысл ее жизни, ее призвание, ее счастье. И потому труд обновляет, обогащает Татьяну, открывает перед ней новые перспективы.

В живых, конкретных поступках и делах героини мы увидели, что ее работа — это действительно главное дело ее жизни, которому она отдает все силы, все частицы своей души.

— Небось, сердце петухом поет? — спрашивает Казакову после удачной операции старый врач Арсеньев.

— Поет, Арсений Иванович, — соглашается Татьяна.

— То-то же, молодой человек! Нет большего счастья, как жизнь человеку спасти.

— Это верно, Арсений Иванович, — снова подтверждает Татьяна.

Радостное ощущение плодотворности, полезности своей работы эмоционально наполняет образ, делает его светлым и солнечным.

К сожалению, эта принципиально важная особенность положительного героя наших дней не всегда находит глубокое художественное выражение. В сценарии «Судьба Марины» молодой автор Л. Компаниец рассказывает о пути рядовой колхозницы, которая становится Героем Социалистического Труда. В Марине автору удалось передать ее силу, чувство собственного достоинства, духовную красоту. Главное же, что возвысило и окрылило Марину, помогло ей пережить личное горе, — это ее повседневный труд, но именно он-то в сценарии дан поверхностно, иллюстративно, он не является внутренним содержанием характера героини.

А ведь только тогда образ приобретает настоящую силу, когда его идейное существо не наклеивается, как ярлычок, а раскрывается в самой художественной ткани образа, утверждается всеми делами и помыслами героя, воплощается в его характере.

Примером такого художественного раскрытия характера может служить образ сельской учительницы Варвары Мартыновой в сценарии М. Смирновой «Сельская учительница».

Трудовой подвиг Варвары Васильевны Мартыновой — это дело всей ее долгой жизни, которую она посвятила служению народу, воспитанию человека. Мы видим в этом подвиг именно потому, что М. Смирнова показала, как каждый период жизни и деятельности Мартыновой заключает в себе борьбу, в процессе которой героиня приобретает новые черты характера, и как эти черты помогают ей на новом этапе работы в преодолении новых трудностей, выдвигаемых жизнью.

Молоденькая, только что окончившая гимназию девушка уезжает учительствовать в глухое село. Здесь она сталкивается с косностью и темнотой, с недоверием и даже враждебностью отсталых людей. Она вступает в конфликт с царскими чиновниками, препятствующими делу просвещения народа, и вселяет своим ученикам нерушимую веру в то, что придет такое время, когда они получат право на образование. Мужественно переживает Варвара Мартынова разлуку с мужем, арестованным жандармами, а затем и его смерть. Так же мужественно вступает она в открытую борьбу с кулаками в период коллективизации. Вместе со всей страной переживает она тяжелое испытание — Великую Отечественную войну — и вдохновляет на боевые подвиги своих бывших учеников.

Построив сюжет, как «историю роста и организации характера», кинодраматург показал, как обстоятельства жизни и работы Варвары Васильевны воспитали в ней активного борца за свою мечту и свою цель, за счастье человека, за славу Родины.

Активность, наступательность героя, его смелое вторжение в события жизни характеризуют лучшие положительные образы наших современников в кино. Активная преобразующая роль народа в развитии нашего общества нашла отражение в живом, действенном характере положительного героя. Потому так и вдохновляли, заражали зрителя своим примером любимые киногерои, что они проявляли себя в действии, борьбе, в острых и значительных конфликтах.

Вспомним Чапаева. Как решительно вмешивается он во все события, определяя их ход и развитие, как умело преподает урок незадачливому комбригу, как поднимает и ведет за собой к победе бойцов!

А Петр Шахов? Его жизнь — это непрерывная борьба, постоянные столкновения и конфликты, которые помогают ярче раскрыться уму, таланту, силе, необыкновенному жизнелюбию этого замечательного человека. Шахов никогда не остается в стороне, он всегда идет «на таран», бросает прямой вызов своим противникам. И, являясь живыми свидетелями его напряженного противоборства с врагами, происходящего на наших глазах, а не за кадром, зримо ощущая всю трудность этой борьбы, мы проникаемся глубокой верой в характер Шахова, гордостью за его огромную человеческую силу и красоту.

Активность натуры Александры Соколовой дана уже в экспозиции характера.

«Неприметная в сумерках, молодая еще женщина понуро шагает по грязи за конем. Остановилась. Милиционер, немного проехав, тоже остановился, с тревогой оглянулся на женщину:

— Ну, опять стала?

— Куда ты меня ведешь, товарищ милиционер?

— Сказано уже.

— Не пойду.

Глушь. Зарево. Поле потемнело. Милиционер, приподнявшись в седле, оглядывается с тревогой:

— Опять хлеб жгут где-то. Все кулачье орудует. Арестованная, не задерживай.

— Не пойду!

Милиционер повернул коня, подъехал к женщине, взял ее за плечо.

Она вырвалась, взбешенная, сильная, блеснула зубами, открытыми в странной усмешке.

— Не тронь!

— Не надейся, не трону.

— Я не виноватая.

— Там разберут. Ну пошли, что ли...

Она стоит не двигаясь. Милиционер с досады выхватил свисток, засвистел. Над ними в темном небе беспокойно кружатся галки. А женщина стоит... Милиционер почувствовал невольный страх. Отер пот, оглянулся беспомощно по сторонам, чуть не плача. А кругом — сорок километров пустого поля и ветра».

Это упорство, решительность, активное начало находят свое развитие, определяя весь жизненный путь героини.

В остром политическом конфликте со своим другом профессором Добротворским, зараженным влияниями космополитизма, раскрывается боевой, наступательный характер академика Верейского («Суд чести» А. Штейна). Принципиальность настоящего коммуниста заставляет его выступить на суде чести против Добротворского, чтобы помочь честному, но глубоко заблуждающемуся человеку встать на верный путь.

Плодотворной традиции создания образа активного, волевого человека серьезный вред нанесла пресловутая «теория бесконфликтности», которая обескровила многих героев нашей кинодраматургии. В условиях идиллически-безмятежного существования, в искусственной борьбе «хорошего с лучшим» не могли по-настоящему проявляться подлинные, живые качества современников. Бесконфликтность приглаживала жизнь и ее героев, и вместо полнокровных характеров на экране появлялись бледные, безжизненные, лишенные плоти и крови схемы.

Рецидивы этой «теории», очевидно, до сих пор мешают работе наших кинодраматургов, ибо в фильмах, вышедших за последнее время (речь

идет об оригинальных произведениях кинодраматургии, а не об экранизациях), нет по-настоящему крупного, значительного образа, активно действующего, борющегося героя наших дней.

Характер героя во всей его конкретности и неповторимости, во всей жизненной сложности и противоречивости — вот что определяет успех сценария. Показать такие индивидуальные черты героя, которые создадут живой характер человека и заставят поверить, что он может занимать именно то место в жизни, какое ему отведено в литературном произведении, — эту задачу ставили себе авторы лучших произведений нашей кинодраматургии. Не должностные функции члена правительства или секретаря райкома занимали прежде всего сценаристов и определяли образ, а черты характера человека, которые позволили ему стать членом правительства, секретарем райкома. Это и рождало в результате самобытные, оригинальные образы.

Против своих идейных противников Шахов решительно выступил не только потому, что он должен был так поступить, как член губкома, а прежде всего по велению своей совести, по требованию своего честного, принципиального, не идущего ни на какие компромиссы характера. И только Шахов, а никто другой, мог спокойно продолжать беседу с лесником после того, как тот сознался, что должен был вот сейчас, здесь, убить его.

Образ положительного героя — не икона, отображающая доблестные качества людей, чьи функции строго ограничены и предопределены известными рамками. Такой герой со строго регламентированными поступками не может вызвать настоящих эмоций и веры в правду образа. Чувство правды рождается только тогда, когда мы видим живые, органические порывы человеческой души.

В сценарии «Член правительства» есть такой эпизод. Соколова приняла дела председателя колхоза, заняла высокую должность, на которую поставил ее народ. Муж ее, Ефим, не хочет отступать на «второе место в жизни»: «Или со мной женой живи, или крути свои собрания одна. Даю развод». Александра осталась председателем. Ефим ушел. Ни слова не сказала ему на прощанье Александра, сидела молча, словно окаменев. И вдруг вскочила, побежала вслед за Ефимом, упала поперек порога и зарыдала «в голос», оплакивая свою любовь.

Нет, не унизил героиню этот поступок. Наоборот, живое, непосредственное проявление человеческих чувств сблизило нас с Александрой и в то же время возвысило, подняло ее: ведь если так сильно ее горе, то как же велико в ней сознание своего долга перед народом, раз пошла она на разрыв с мужем, поступилась своей любовью.

И положительный герой может совершать неожиданные и, казалось бы, не очень подходящие для него поступки. Но если они не противоречат характеру и не привнесены искусственно для «утепления», а органически вытекают из характера образа, то это нисколько не умаляет достоинства героя. Важно только, чтобы положительные качества были главными в герое, составляли его существо, то есть, чтобы было так, как это и есть в жизни. Тогда герои сценариев будут обладать по-настоящему живыми, привлекательными характерами.

Жизнь наша стремительно идет вперед, каждый день открывает нам новое. Вместе с жизнью меняется, растет и ее хозяин — советский человек. Продолжая и развивая традиции советской кинодраматургии в изображении характера положительного героя, наши литераторы должны обогащать их дыханием времени, привносить и утверждать те новые черты современника, которые рождает действительность. Человеческое богатство у нас огромное. И высокий долг кинодраматургов — создать новые, значительные образы тружеников советского общества, строителей коммунизма.

Н. КАЛИТИН

ЯЗЫКОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА В СЦЕНАРИИ

О месте и роли диалога в киносценарии писалось немало. В статьях, посвященных этому вопросу, высказано много правильных положений, на многих конкретных примерах продемонстрировано и удачное использование звучащего слова как важнейшего компонента киносценария, и бледность, серость, неубедительность тех или иных реплик, сцен, эпизодов, в которых слово не «работает» в полную силу, но выполняет лишь чисто иллюстративные функции, не обогащается подтекстом. Но, как правило, взятые из различных произведений и чаще всего рассматриваемые в отрыве от общего замысла сценария, от характеров действующих лиц, эти примеры не всегда давали возможность раскрыть внутреннюю связь между содержанием и формой разбираемого художественного произведения, показать тесную их взаимообусловленность.

В статье Л. Погожевой «О языке киносценария» («Искусство кино», 1954, № 5) общие положения иллюстрируются, например, такими репликами двух бойцов («На далекой заставе»):

«Ну, как вы расцениваете обстановку?»

«Какое же решение вы предлагаете принять?»

«Какая основная задача стоит перед каждым нарядом?»

Приведя эти реплики, Л. Погожева упрекает сценариста:

«Ничего о людях из этого диалога узнать нельзя, никаких человеческих отношений в сцене не возникает».

Но каждый, кто читал весь сценарий, знает, что в данных обстоятельствах бойцы всем ходом действия вынуждены были говорить только об «обстановке» и тех или иных «решениях», и то, что они разговаривали «языком устава» (за что упрекает сценаристов Л. Погожева), характеризует их в данном случае с положительной стороны. Вот если бы в статье были проанализированы и характеры обоих бойцов, и ситуация, в которой происходил разговор, и при этом было бы обнаружено, что в данном случае, при данных условиях ни содержание разговора, ни его форма не соответствуют внутренней жизни героев фильма, не отражают главного и в развитии действия и в характерах, тогда приведенные выше реплики обернулись бы против сценариста, а не повисли в воздухе, как выдернутые из контекста и ничего не доказывающие.

Л. Погожева критикует также Ю. Сотника за однообразие и сухость диалогов в его сценарии «Команда с нашей улицы».

«Богато оформлен лагерь», — говорит положительный герой Дроздов, иронизируя над теми, кто не понимает, как надо вести работу с детьми.

Печатается в порядке обсуждения.

«Дети, так сказать, растущая смена...», «Дисциплинка на высоте», — говорил ошибающийся в вопросах воспитания пожилой завхоз.

«Ты очень несознательный мальчик...», надо «отдыхать культурно и содержательно», — заявляет также ошибающаяся юная девушка Оля. Юные и зрелые, старые и малые, девочки и мальчики, бабушки и дедушки — люди разные и по профессии и по характерам — говорят в сценарии единым авторским языком.

Но эти выдержки из сценария не только не подтверждают, а, напротив, опровергают вывод Погожевой об отсутствии индивидуализации языка персонажей. В первой реплике ясно слышится ирония Дроздова, его критическое отношение к оформлению лагеря, в реплике завхоза мы угадываем человека осторожного, склонного к лести, к оговорочкам («так сказать», «дисциплинка»); реплика Оли рисует образ маленького чиновника, говорящего заученными фразами.

А ведь по существу в основной оценке языка «Команды с нашей улицы» Погожева совершенно права. Но самый метод анализа помешал ей доказать свою правоту. Однообразие и бедность языка героев Сотника связаны не с отсутствием индивидуализации их речи, — попытка такой индивидуализации в сценарии есть, — а с бедностью, ограниченностью самого содержания. Чрезмерная дидактичность, недоверие к зрителю — вот основной недостаток этого произведения. Вместо того чтобы показать жизнь своих героев во всем ее богатстве, многообразии взаимоотношений, мыслей и чувств, автор сценария заставляет их решать одни и те же проблемы и без конца воспитывать друг друга. Потому-то так однообразны и их высказывания по крайне ограниченному кругу вопросов.

Погожева говорит и об этом, но в самой формулировке справедливого в целом обвинения допускает серьезную неточность.

«Все герои в этом сценарии, — пишет она, — и маленькие и большие, говорят главным образом о проблемах воспитания детей и о пользе спорта, причем строй речи героев, ее лексический состав, интонационное звучание фразы у всех героев удивительно одинаковы».

В том-то и дело, что не «причем», а именно поэтому! По Погожевой получается, что если бы лексика и интонация героев были индивидуализированы, то дело обстояло бы не так плохо. Но когда люди говорят об одном и том же, то и лексика их, естественно, ограничена, а если при этом они друг друга поучают, то не будет различий и в интонациях. Правильный анализ этих диалогов мог бы убедить, что бедность языка, как правило, не сопутствует бедности содержания, а определяется ею. Но такого анализа у Погожевой нет.

Эти примеры, число которых можно было бы легко умножить обращениями к другим статьям, наглядно свидетельствуют о бесплодности попыток анализировать язык сценария в отрыве от содержания всего произведения, от характеров, психологии действующих лиц.

Вот почему, думается, небесполезным может оказаться разговор об языке киносценария, построенный на детальном разборе двух-трех произведений и преследующий цель выявить особенности языка, в частности диалога, в их тесной связи с содержанием.

* * *

В № 6 «Искусство кино» опубликован сценарий Е. Габриловича «Жена». В этом произведении автор ставит большую, важную тему. Речь идет о принципах, на которых должна строиться прочная советская семья. Героиня сценария Наташа уезжает от мужа, с горечью и болью обнаружив, что в его жизни она занимает все меньшее и меньшее место, что сам он, увлеченный лишь своим делом, невнимателен не только к ней, но и к нуждам своих подчиненных. Вскоре Наташа возвращается к Сергею, но,

убедившись, что он не изменился, снова рвет с ним, возобновляет учение и, окончив институт, становится учительницей. Когда же Наташа узнает, что Сергею тяжело, что его сняли с ответственной работы и направили рядовым инженером на далекую стройку, она бросает все и возвращается к мужу, чтобы помочь ему начать новую жизнь.

— Ты что же старика обманул, — говорит в конце сценария Сергею старый рабочий Сутейкин. — Говорил, что бросила... Эх ты!.. Да разве такая бросит? Такая Наташа, брат, на всю жизнь!

В этих словах ясно выражен замысел автора. Настоящая любовь настоящего человека — на всю жизнь! Временные размолвки не могут убить подлинного чувства, и в трудную минуту любящий человек всегда окажется с любимым. Верность своей любви, своему долгу перед любимым человеком — вот основное в замысле образа центральной героини.

Автор не облегчает своей задачи, не упрощает взаимоотношений героев. Сергей не легкий человек: он самоуверен, часто груб, эгоистичен, невнимателен к людям. Но Наташа верит в него, в его талант, честность, бескорыстие, она любит в нем беззаветную преданность делу, смелость, творческий размах. Верит она также и в то, что серьезный урок, полученный Сергеем, заставит его многое передумать и пересмотреть в своем отношении к жизни и к людям и поможет ему стать другим, достойным ее любви.

Автор всячески стремится подчеркнуть незаурядность Наташи. Она всеобщая любимица, отличница учебы, человек, требовательный к себе и к людям, о ней говорит одна из студенток, что она лучше всех.

Так задуманы Е. Габриловичем его герои, о чем мы можем судить по отдельным их поступкам, комментариям других действующих лиц, авторским ремаркам. Но в ходе действия с этим замыслом часто вступают в противоречия и поведение, и высказывания героев, и вся языковая характеристика — важнейшее средство раскрытия образа.

Прежде всего трудно поверить в серьезность и глубину чувства Наташи к Сергею. Ну хорошо, пусть симпатия к Сергею вспыхнула в Наташе с первого знакомства, пусть сразу пронзил ее пристальный взгляд красивого молодого человека, слушающего ее пение (хотя напомним, что Наташу уже связывают какие-то отношения с Костей, с которым она считается, даже слушается его). Но уже первый разговор Сергея с Наташей и обстоятельства, в которых он происходит, в крайне невыгодном свете представляют обоих героев.

Чтобы отделаться от Кости, вместе с которым они провожают Наташу в лодке, Сергей предлагает ему плыть наперегонки к берегу. Когда же Костя бросается в воду, Сергей преспокойно остается в лодке. Как реагирует на это Наташа?

«Наташа. Костя! Назад! *(Сергею.)* Это глупые шутки. Костя!

Но Костя ничего не слышит. Изо всех сил, отдуваясь, разбрызгивая воду, саженками плывет он к берегу.

Наташа. Костя! Костя! *(Сергею.)* Гребите к берегу!

Сергей пересаживается на место Кости, поворачивает лодку по течению и перестает грести.

Сергей. Вы можете пять минут не думать о Косте? Здесь всего-то сто метров до берега.

Наташа *(гневно)*. Зачем вы это сделали?

Сергей. Просто мне захотелось побыть с вами вдвоем. Что здесь плохого?

Наташа. Это совершенно ни к чему! *(Строго взглядывает на него, но тут же, смутившись, отворачивается.)*

Сергей *(поболтав веслом по воде)*. Расскажите мне что-нибудь о себе.

Наташа. Зачем это?

Сергей. Ну, расскажите. Я хочу все о вас знать».

Даже, если бы мы уже хорошо знали Наташу, нас заставил бы насторожиться весь этот разговор и ее растерянность вместо решительного возмущения поступком Сергея. Но не будем чрезмерно строги. Может быть, в конце концов, молоденькой девушке поведение Сергея показалось просто забавным. Поэтому послушаем лучше о чем и как разговаривает Наташа с Сергеем, оставшись с ним в лодке.

Узнав, что Наташа хочет стать учительницей, Сергей иронически замечает:

— Ну что ж, занятие, конечно, тоже почтенное. Только ведь научить человека читать, считать, доказывать теоремы не так уж трудно. В общем профессия... как бы вам сказать... не символ эпохи.

Какая отвратительная тирада! Как высокомерно-пренебрежительно звучит это «тоже почтенное» в применении к самоотверженному, благородному труду учителя. Как пóшло это «не символ эпохи»! Кажется, уже весь человек в этих немногих словах. Но, по ремарке автора, Наташа «с интересом» слушает самоуверенную болтовню Сергея, а на его возмутительное: «И, надеюсь, вы понимаете, что с этой точки зрения все ваши раечки, лизочки, костечки — все это чепуха и шлак» — не находит лучшего ответа, кроме банальной фразы о недостаточной воспитанности Сергея.

Разговор в лодке плюс появление Сергея на экзамене и неожиданный ночной звонок по телефону в общежитие — этого оказалось достаточным, чтобы Наташа вдруг уехала на строительство, где работает Сергей, и согласилась стать его женой, бросив институт и сразу отказавшись от своей мечты стать учительницей. Разительнейшее противоречие между «посылкой» и выводом, между тем, каким предстает герой в его самовысказываниях, и тем, какое отношение со стороны серьезной умной девушки он вызывает.

Но, быть может, продемонстрировав в начале фильма свои отрицательные стороны, Сергей в дальнейшем предстанет перед нами совсем иным, а увлечение Наташи, которого, кстати, она сначала пугается, перерастет в настоящую, большую любовь? Недаром так много раз услышим мы от нее в дальнейшем, какой умный, честный, прямой, талантливый человек ее муж. Увы! — об этом только говорится устами Наташи и некоторых подхалимов, подчиненных Сергея. В его же собственных высказываниях ничего этого не чувствуется.

Вот на совещании, где решается судьба его проекта, Сергей встает, чтобы обосновать свои соображения.

«Так вот, товарищи», — начинает он, затем смотрит на часы и быстро выходит из комнаты. Дело в том, что в одиннадцать часов уходит пароход, на котором решила уехать Наташа, и Сергей бросается ее догонять. Экспансивно, слов нет! Но пристало ли это человеку, говорящему о своем труде, как о «символе эпохи»?

Вот на другом совещании Сергей развивает перед инженерами новый смелый план. Ему звонит по телефону Наташа, которой он обещал обеспечить машинами воскресную экскурсию рабочих за город, звонит после того, как десятки людей с семьями бесплодно прождали несколько часов под палящим солнцем.

«Сергей *(подняв трубку)*. Ромашко слушает.... Кто это?.. Это ты, Наташенька? *(Нетерпеливо.)* Наташа, я сейчас занят... *(Хочет положить трубку.)* Что? Что? Какие машины?.. Погоди, Наташа, ты сейчас мне мешаешь! *(Слушает.)* А!.. Нет, нет, сегодня машин не будет. Нету сегодня машин! *(Слушает.)* Ну и что же, что экскурсия?.. Нету! *(И еще держа в руке трубку, он бросил карандаш, придвинул исправленный план к инженерам.)* Ну так как же? Что же вы молчите?»

Хочет или не хочет этого автор, но независимо от этого сам его герой тоном своего разговора с женой, пренебрежением, сквозящим в его словах по адресу каких-то там рабочих, заставляет нас видеть в нем не увлеченного своим делом строителя, смелого дерзателя, а черствого, нечуткого человека. Именно эти черты в соединении со все возрастающей грубостью, эгоизмом, самовлюбленностью раскрываются почти в каждой реплике Сергея, во всей его языковой характеристике.

В языке Сергея легко проследить два начала. Это, с одной стороны, выспренный, самоуверенный тон (когда он говорит о себе, о своих планах, о своей профессии) и грубость, резкость, подчас просто хамство — с другой (в разговорах с женой, с подчиненными).

«Ведь когда... спросят, кто сделал для нашего времени больше всех, кто был, так сказать, в окопах эпохи?.. Скажут — строитель», «Я здесь не в бирюльки играю! Я коммунизм строю!», «Я, милые мои, сам партия», — вот один языковый ряд.

«Это вранье», «перестань дуться», «ты же ни черта не знаешь!», «плетешь какую-то слюнявую чушь», «а, знакомая песня», «выбрось всю эту дурь из головы», «а я, дорогой мой, в советчиках не нуждаюсь, у меня своя голова на плечах», «поменьше болтай», «выгнать тебя пора», «ты что, в своем уме?» — так разговаривает Сергей с Наташей, с инженерами.

Порой этого рода высказывания перемежаются нежными обращениями к жене, дурашливыми извинениями перед ней, но и здесь, в этих обращениях и извинениях («ага, понятно, дипломатические отношения прерваны», «не дуйся, малыш», «ты все еще не забыла мои прегрешения?») слышится плохо скрываемое пренебрежение к жене, сознание своего превосходства над ней. А вслед за этой покровительственной лаской снова грубость, деспотизм и наконец венчающий все ультиматум: «Так вот что, милая: либо ты поедешь со мной в Харьков, либо ты мне вообще не нужна! Понятно?!»

И автор хочет нас уверить, что этого человека, позволяющего себе так грубо и незаслуженно оскорблять жену (ведь приведенная выше ругань Сергея является ответом на справедливые обвинения его в нечуткости, зазнайстве, в невнимании к людям), человека, в каждом слове которого сквозит «ячество», презрение к окружающим, самолюбование, — этого человека Наташа любит! Но что же такое тогда сама Наташа и что, кроме физической близости и привычки, привязывает ее к Сергею?

Ведь не только его, но и самое себя не может уважать эта женщина, постоянно унижаемая мужем и тем не менее при первой же его нежности забывающая только что нанесенное ей оскорбление или возмутительные поступки по отношению к сыну, к рабочим и т. д. О какой любви, о каких прочных семейных устоях может идти речь в таком случае?

Когда читаешь диалоги Наташи и Сергея, анализируешь, в частности, высказывания Наташи, начинает казаться, что вся языковая характеристика героини подчинена задаче не оправдания, а обвинения ее, изображения не духовной силы Наташи, а ее «бабьей» слабости, безволия. Похоже, что автор выступает не в защиту верной и преданной любви, а хочет показать, во что превращает женщину любовь слепая, не возвышающая, а принижающая человека, превращающая его в безвольного раба.

Чего стоит хотя бы такая сцена. Обобщив неоднократные проявления грубой невнимательности мужа («Нет, Сережа, у нас нет семьи», «Не ладится у меня жизнь с Сережей»), Наташа готова к решительным действиям: она уезжает от него и уже раздумывает о том, чтобы закончить институт. Но вот ночью Наташе звонит Сергей.

«—Малышка? Здравствуй, родная... Это я.

Н а т а ш а *(холодно)*. Здравствуй, Сережа.

Сергей. Ты все еще не забыла мои прегрешения?

Наташа (*сухо*). Пока нет.

Сергей. Не сердись, малыш. Если б ты знала, до чего же мне тошно без тебя.

Наташа (*чуть иронически*). Вот даже как?

Сергей (*шутливо, жалобным голосом*). Если б ты видела, какой я сейчас одинокий... заброшенный... неухоженный...

Наташа (*уже мягче*). Воображаю, какой там у тебя беспорядок.

Сергей, который в костюме лежит на кровати, поспешно спускает ноги с покрывала и испуганно оправляет смявшуюся постель.

— Ну, почему беспорядок... Скажи, ты хоть немножко соскучилась обо мне?

Наташа. Нет.

Сергей. У тебя просто ледяное сердечко. Ты ледышка? Да?

Наташа (*улыбаясь*). Да.

Сергей. Так вот слушай, ледышка. Поздравь меня. Я наконец получил новое назначение, мы с тобой переезжаем в Харьков. А в ближайшие дни я еду в Москву. Так что немедленно возвращайся домой, надо собираться.

Наташа (*в замешательстве*). Но как же, Сережа? Я только что приехала. И потом тут возникло одно обстоятельство. (*Поспешно.*) Нет, нет, Тишенька здоров... Просто мне надо здесь немножко задержаться.

Сергей. Да в чем там дело?

Наташа. Я тебе потом все объясню.

Сергей. Ну хорошо... Когда поеду в Москву, буду проезжать мимо, встретишь меня на вокзале, там все решим насчет переезда. А теперь поцелуй меня. (*Опять переходя на шутливый тон.*) Только крепко. Нет не так. Еще крепче. Ну, вот так! Ну, целую тебя, девочка!..

Наташа кладет трубку на рычаг, и лицо ее озарено таким глубоким движением души, что Рая невольно говорит:

— Эх, ты! Любишь ты его без памяти, вот что!..

И улыбаясь, виновато взглянув на нее, Наташа отвечает:

— Люблю!»

Право же, что-то пошлое есть в этом разговоре — и паясничание Сергея, даже не потрудившегося всерьез попросить прощения за обиду, нанесенную жене, и немедленное «таяние» Наташи, забывшей о нанесенном ей оскорблении, и ее виноватое «люблю».

Можем ли мы после всего этого расценивать как триумф истинной любви, как верность долгу возвращение Наташи к Сергею в конце сценария? Напомним, что, разорвав с Сергеем, когда он предстал перед ней окончательно обнаглевшим и распоясавшимся, Наташа заканчивает институт, становится самостоятельной, увлекается своим делом и уже, кажется, готова ответить на чувство Кости — прекрасного, честного человека, верного друга, любящего ее еще со студенческой скамьи.

Впрочем, допустимо одно условие, при котором возвращение Наташи к Сергею можно было бы оправдать. Быть может, время, прожитое ими врозь, настолько изменило их обоих, что теперь они сумеют построить совместную жизнь на других, более прочных основах. Если суровый урок, полученный Сергеем, заставил его в корне пересмотреть свое поведение, отношение к людям, Наташа могла бы стать его подлинным другом, товарищем, единомышленником, уже не позволяя себе ограничиться ролью домашней хозяйки и милой «малышки».

Увы, и это опровергается высказываниями самих же героев, и не столько даже содержанием этих высказываний, сколько самой их формой, неожиданной перекличкой словесных и интонационных рядов, начи-

сто исключающей предположение, что Сергей стал или может стать другим, что чувство Наташи к нему — нечто большее, чем слепая женская привязанность.

Выше уже цитировалась возмутительная фраза Сергея: «Либо ты поедешь со мной в Харьков, либо ты мне вообще не нужна. Понятно?!»... Почти те же слова и точно те же интонации слышим мы при первой же встрече Сергея с Наташей в конце сценария: «Мне не нужна твоя милостыня... Мне уже ничего не нужно. Понятно тебе?» И даже авторские ремарки почти одни и те же в обоих разговорах. В первом случае: «Мгновение он молча смотрел на нее, потом повернулся и решительно зашагал к вагону»; во втором: «Резким движением он загасил папиросу и вышел из дому».

Еще более разительно совпадение двух других диалогов.

Вот примирение после первой серьезной ссоры.

«Сергей слушал и смотрел на нее, точно за долгое время увидел ее впервые, а потом просто, честно и искренно проговорил:

— Да, малыш, ты права: действительно я скотина! — Он помолчал. — Боже мой, в субботу — пять лет!.. Хорошо, с сегодняшнего дня все будет иначе. Клянусь тебе, вот увидишь! Скажи мне только одно — ты попрежнему любишь меня? — в голосе его зазвучала тревога.

— Сережа, зачем ты спрашиваешь?

— Нет, скажи!

И в великом порыве, который один может заменить миллионы слов, она ответила:

— Если бы ты только знал, что ты для меня значишь!

— Любимая моя, — заговорил он, и та прежняя, бескрайняя любовь слышалась в его голосе. — Единственная моя!.. — Он стоял перед ней на коленях и целовал ее руки. — А пятилетие наше мы обязательно справим. И знаешь, как справим! В субботу приду пораньше, ты сготовишь роскошный обед, а потом возьмем Тишку и закатимся куда-нибудь по Волге до понедельника. Хочешь так?

Наташа *(она счастлива)*. Хочу.

Сергей. И вот увидишь, теперь у нас все будет по-другому. Ведь ты мне веришь?

Наташа. Верю».

А вот финальный эпизод:

«— Сереженька... Родной мой... Послушай меня... Я хочу, чтобы ты понял только одно: нет у меня никого на свете дороже тебя. Ты и Тишка...

Он долго молча глядел ей в глаза.

— Ах, Наташка, Наташка... Ты думаешь, я не понимаю, что со мной произошло? Ведь все понимаю. Все! Но что поделаешь — разве можно выстроить жизнь сначала? Нет, теперь уже не выстроишь. Конец.

И тут с огромной силой она сказала:

— Можно, Сережа! Ведь ты сильный. И очень хороший. Ты это сможешь! Ты еще столько прекрасного сделаешь в жизни...

Он взял ее руки в свои, и скупая слеза покатилась по его щеке.

— Неужели ты веришь в это, малыш?

— Конечно, верю.

Он прижал ее голову к своей щеке.

— Наташа моя! — сказал он. — Хорошая моя! Друг ты мой! — Он смотрел и смотрел ей в глаза, ища в них ответа. — Ты действительно в это веришь?

— Клянусь, что верю! — сказала Наташа».

Трудно придумать более убедительное опровержение того, что хочет здесь сказать автор, чем это совпадение двух диалогов. И здесь и там: «Клянусь»; и здесь и там один и тот же решающий вопрос: «Ведь

ты мне веришь?», «Ты действительно в это веришь?»; и здесь и там одинаковые авторские ремарки («И в великом порыве» — «И тут с огромной силой»; «Сергей слушал и смотрел на нее» — «Он долго молча глядел ей в глаза»).

Интересно отметить, что уже в первом из этих диалогов автор подчеркивает искренность раскаяния Сергея («Просто, честно и искренно проговорил»), а после этих «честных и искренних» слов, после обещания, что «теперь все будет по-другому», Сергей просто-напросто забыл, что в субботу пятилетие их свадьбы, а еще через несколько дней заявил, что если Наташа начнет учиться, то она ему «вообще не нужна». Естественно, что в крайне невыгодном свете выглядит вера Наташи в то, будто Сергей «сильный и очень хороший», что он «еще столько прекрасного сделает в жизни» (как убийственно звучит это «еще»!).

Почему же так получилось, что язык героев, являющийся одним из основных средств раскрытия характера, в сценарии Е. Габриловича вступил в противоречие с авторским замыслом? Почему в своих высказываниях герои предстают однолинейными, значительно более ограниченными и менее привлекательными, чем они задуманы автором?

Да потому прежде всего, что в воплощении своего замысла Е. Габрилович пошел по пути наименьшего сопротивления, чрезмерное внимание уделив одной и при том не важнейшей его стороне и оставив в забвении другие важные, по существу, решающие стороны.

Вместо того чтобы звать к семейным отношениям, покоящимся на глубокой любви и взаимном уважении любящих людей, на их взаимопонимании, взаимном интересе к работе, планам, стремлениям друг друга, Е. Габрилович образом Наташи, на наш взгляд, утверждает лишь слепую, нерассуждающую любовь, верность своему чувству во что бы то ни стало, даже если само это чувство возникло и держится на очень примитивной основе и беспрестанно подвергается унижению.

Естественно, что этот до предела суженный замысел легко смог «уложиться» в образы столь же упрощенные. С одной стороны, муж, всем своим поведением разрушающий семью, наделенный самыми непривлекательными чертами, с другой — жена, любящая и всепрощающая, верящая в будущее перерождение мужа, хотя никаких оснований — и она не может не видеть этого — для возможности такого перерождения нет.

В пределах этого замысла, для характеристики таких упрощенных образов язык героев свою функцию в основном выполняет, показывая нам грубость, самовлюбленность, черствость Сергея и слепую привязанность к нему Наташи.

Но с первоначальным замыслом языковая характеристика героев вступает в противоречия, и автор, чувствуя это, пытается чисто декларативно уверить читателей, что его герои лучше, богаче и сложнее. Для этой цели он обращается также и к их языку, заставляя, скажем, Сергея не только демонстрировать свои отрицательные качества, но и произносить красивые слова о работе, о призвании и т. п., а Наташу — читать мужу нравоучения и твердить подругам о том, какой он хороший человек. Но тут уже вступает в свои права внутренняя логика движения образов.

Что Сергей — человек грубый, самовлюбленный, эгоистичный, для нас ясно и из его языковой характеристики и из большинства его поступков. Но в талантливость его, в его честность, силу мы поверить не можем, потому что здесь соответствующие элементы языковой характеристики вступают в противоречие с поведением героя, с отзывами других людей о нем, да и сами по себе они, как мы видели из приведенных выше примеров, художественно неубедительны, потому что автор пы-

тается совместить несовместимое, оправдать то, что не может быть оправдано.

То же и с образом Наташи. Когда она убеждает подругу Раю в талантливости и порядочности своего мужа, или когда пытается разъяснить Сергею недостойность его поведения, перед нами вместо живых слов, жизненно правдивых интонаций одна риторика, общие места, рождающие ощущение надуманности, фальши.

С обедненностью замысла и однолинейностью образов центральных героев связаны и чисто внешние особенности их языка, за немногим исключением изобилующего повторениями, лишенного подтекста, многословного.

Оно и не могло быть иначе, ибо почти все содержание диалогов Сергея и Наташи сводится к спорам на одну и ту же тему — о неустроенности их семейной жизни. Отсюда эти без конца повторяющиеся: «не дуйся», «перестань дуться», «перестань дурачиться», «выбрось эту дурь из головы» или «это глупо», «как глупо все это», «чепуха все это», «это не серьезно», и, наконец, «ты мне веришь?», «неужели ты веришь?», «ты действительно в это веришь?», «ты попрежнему любишь меня?» — с обязательным ответом: «верю», «конечно верю», «клянусь, что верю», «клянусь тебе, вот увидишь» и т. д. и т. п.

Случайны ли отсутствие подтекста, необязательность и пустота многих словесных рядов, многословие, если автор сам чувствует, что высказывания его героев недостаточно психологически оправданы и противоречат их поведению, отзывам других людей. Известно, что отсутствие внутренней убедительности и обоснованности речи чаще всего «восполняется» многословием, повторением одних и тех же доводов, что в данном случае и имеет место. Сколько раз говорит Наташа о талантливости и честности Сергея, не приводя при этом ни единого подтверждения! Как пространно разъясняет она мужу, какие жертвы принесла для него! Как часты в диалогах действующих лиц прописные истины, назначение которых опять-таки восполнить отсутствие глубины переживаний, цельности характеров («Разве не может женщина отдать всю себя любимому человеку?», «У тебя была ясная цель», «Перед тобой теперь прямая дорога», «Один остался. Как перст» и т. п.).

Со всем этим связан и характер многих ремарок и комментариев, в которых явственно ощущается стремление автора поярче и «почувствительней» охарактеризовать душевные движения своих героев, которые они сами не могут выразить в словах и поступках. Автор нагромождает одну за другой такие ремарки: «И та прежняя, бескрайняя любовь слышалась в его голосе», «И в великом порыве... она ответила», «И с огромной силой она сказала», «И с глубокой искренностью и великой силой он сказал», «В нестерпимом стремлении остановить его... она проговорила»...

А ведь идет все это, конечно, не от неумения автора, не от его недостаточной опытности. Е. Габрилович — сценарист с большим стажем и практикой, и не его учить искусству диалога, мастерству языковой характеристики, точности ремарки, описания. Ведь и в разбираемом здесь сценарии, в характеристиках отдельных второстепенных персонажей он продемонстрировал умение лаконично и в то же время убедительно раскрыть через диалог самое основное в человеке, в немногих словах обрисовать богатство, сложность его натуры.

Лишь в нескольких эпизодах появляется в сценарии Костя. Но по его немногим высказываниям мы составляем ясное впечатление об этом человеке. Сначала перед нами влюбленный юноша, почти мальчик, который не может скрыть ни своей любви, ни ревности. Как хорошо его патетическое «Я видел все!», когда он упрекает Наташу за ее излишнее внимание к Сергею, как верно переданы в его колючих ответах Сергею,

в его наигранной иронии и уязвленное самолюбие, и ревность, и желание удержать Наташу. А когда мы видим Костю уже окончившим институт, молодым ученым, то опять-таки из немногих, но выразительных реплик (неожиданный переход на «вы» в обращении к Наташе, подчеркнутая сдержанность ответов и официальность тона) нам ясны и обида его на Наташу и то, что чувство его не прошло, быть может, стало еще крепче и глубже. И, наконец, очень выразительный, так много говорящий диалог, в котором он уже не скрывает своей любви, своей мечты, своей надежды:

«— Костенька, скажи, как мне поступить?

Он подошел к ней, сел рядом, медленно провел рукой по ее руке.

Костя (*тихо*). Не уезжай, Наташа. Клянусь, я сделаю все, что в человеческих силах, чтобы тебе и Тишеньке было здесь хорошо.

Наташа. Но, Костенька...

Костя. Только подожди, не говори «нет». Не решай сразу. Ведь ты не говоришь «нет»? Ну скажи, не говоришь?

Наташа не отвечает. Она сидит молча и неподвижно.

Костя. Ну вот и хорошо... Вот и отлично».

В высказываниях и немногих поступках Кости раскрывается в основном также одна тема, одна сторона образа, но за ней угадывается и многое другое, ощущается сильный, цельный характер.

Интересно отметить, что в то время как язык центральных героев фильма остается одним и тем же на всем протяжении сценария, подчеркивая статичность их образов, отсутствие их внутреннего развития, в языке Кости отражено и развитие образа, показано превращение юноши во взрослого человека.

Удались автору и языковые характеристики некоторых других персонажей: студентки, а затем актрисы Лили с ее жаргоном пустенькой девицы, думающей лишь о нарядах и поклонниках («Публика здесь тусклая, портнихи безвкусные», «Вот уж занудная будет пара», «Он сделает сногсшибательную карьеру», «Когда чокаются, надо смотреть в глаза» и т. п.), подруги Наташи — Раи, никогда не знающей, «что она знает и чего не знает», быстро меняющей свои мнения о людях, категоричной в своих недолговечных суждениях («Клянусь, я так и знала!», «Уж поверь мне», «Чуяло мое сердце», «Этот человек был мне вообще несимпатичен»). По немногим характерным репликам нетрудно составить представление и о Петре (приятеле Сергея), на первый взгляд добродушном и славном малом, а на деле пустом, никчемном человеке.

Правда, эти персонажи тоже охарактеризованы в основном лишь с какой-то одной стороны (пустота Лили, пошловатость Петра, суетливость Раи), но в данном случае этого достаточно, учитывая второстепенную роль каждого из них. А вот для таких героев сценария, как Вася и Лиза, назначение которых — контрастно оттенить неустроенность семейной жизни Сергея и Наташи, у автора вовсе не нашлось красок. Не запоминается ни одной их реплики, ни одного слова (если не считать такой чисто внешней черты, как пристрастие Васи к высокопарным речам). Они проходят в сценарии бледными тенями, маячащими где-то на заднем плане.

Эти отдельные удачи и неудачи языковых характеристик второстепенных персонажей сценария подтверждают, что, так же как и в характеристиках центральных героев, дело здесь не в неумении автора, не в бедности его изобразительных средств, а прежде всего в самом содержании сценария. Обеднение сценария по сравнению с первоначальным замыслом неизбежно привело к упрощенности образов, а это в свою очередь не могло не сказаться на языке героев — столь же мало интересном, как и они сами.

* * *

Сценарий С. Герасимова «Дорога правды» («Искусство кино», 1954, № 5) отличается от сценария Е. Габриловича в первую очередь тем, что язык здесь служит раскрытию тех черт характера персонажей, которые утверждаются или отрицаются автором.

Центральная героиня сценария — работник планового отдела завода, впоследствии народный судья, Елена Дмитриевна Соболева. Это честный, всегда и во всем прямой человек, горячо преданный своему делу, не терпящий лжи и фальши ни в чем, цельный и целеустремленный, обладающий большой нравственной силой, настойчивостью, выдержкой.

Эти черты проявляются и в поступках Соболевой, и во всех ее высказываниях, начиная с первых реплик в сцене с начальником планового отдела завода, когда спокойно, но решительно и твердо она отказывается подписать цифры, искажающие истинное положение дел на заводе.

Вот отрывок из первой сцены, где мы впервые сталкиваемся с Еленой Дмитриевной.

«—Так, — произносит начальник отдела. — Как же прикажете поступить? Видимо, придется направить отчет по инстанциям без вашей подписи. Может, вы прикажете записать ваше особое мнение?

В голосе начальника прозвучала плохо скрываемая угроза. Соболева приняла этот вызов.

— Пожалуйста, запишите, — говорит она, и в голосе ее тоже зазвучал металл.

Это был уже своеобразный поединок.

— Не много ли на себя берете, уважаемая Елена Дмитриевна? — спросил Николай Николаевич вставая.

— Нет! — отрезала Соболева. — Ровно столько, сколько мне полагается по моей должности, как я ее понимаю, разумеется.

— Ваша воля, ваша воля, — быстро проговорил начальник и, опускаясь в кресло, добавил: — Простите, у меня срочная работа.

— Да, конечно, — как-то уже устало проговорила Соболева, повернулась и пошла было в отдел, но начальник окликнул ее.

— Вот что, товарищ Соболева, оставьте-ка мне эти документы.

— Если позволите, немного погодя, — сказала Соболева, и в голосе ее опять послышался металл. — Сейчас они мне еще понадобятся».

Этот диалог не только вводит нас в сущность конфликта, которым открывается сценарий. В нем мы уже угадываем черты характера героини, ее твердость, решительность, настойчивость. При всей внешней простоте и будничности этого как будто бы заурядного служебного разговора есть в ответах Елены Дмитриевны то, что дает материал исполнительнице роли для оправдания комментариев автора. И короткое «пожалуйста, запишите», в котором так много может сказать пауза и расстановка ударений, и отрывистое «нет!» с последующим ироническим «ровно столько, сколько полагается», и, наконец, подчеркнуто официальное «если позволите», с которым хорошо контрастирует категорическое, не допускающее возражений «сейчас они мне еще понадобятся» (в этой фразе есть даже скрытая контругроза по адресу начальника), — все эти, повторяю, обычные, на первый взгляд, отрывки служебного разговора передают черты характера героини. И пусть не так уже отточены, порой даже стандартны авторские ремарки («в голосе ее зазвучал металл»), — самая суть их уже выражена в собственной речи Соболевой.

Другой пример. Елена Дмитриевна приходит со своими сомнениями к парторгу завода Павлову.

«— Видите ли, мне, как плановику, все это очень видно, и просто, иной раз... ну, как бы сказать... я не могу так безразлично относиться. Я на заводе не первый год, да даже если бы первый год... Дело тут, конечно, не в этом».

И дальше:

«Не в этом дело. Это не важно... Может быть, мне показалось... Но я не могла успокоиться, хотя и старалась взглянуть объективно... старалась даже отвлечься. Но не могла... И, вот видите, пришла к вам... Вы меня простите, товарищ Павлов, надо что-то предпринять».

Здесь уже просто не нужны ремарки. Из самого строя речи, ее прерывистости, незаконченных фраз видно, как взволнована Соболева, какое это хорошее волнение, какими благородными побуждениями оно вызвано.

Правда, далеко не все высказывания Соболевой одинаково выразительны и по содержанию и по форме, не все они насыщены подтекстом, не всегда служат одновременно и движению действия и раскрытию характера героини. Но в целом языковая характеристика Елены Дмитриевны находится в единстве с замыслом автора, и это бесспорное достоинство сценария.

Выразительна и индивидуализирована речь директора завода Шмелева, который противостоит в сценарии Соболевой. Самоуверенный и высокомерный человек, когда-то, повидимому, энергичный работник, а ныне успокоившийся на достигнутом, не терпящий возражений и критики администратор — таким предстает перед нами Шмелев в начале сценария. Все эти черты хорошо переданы в его речи.

Вот несколько примеров.

«— Здравствуйте, — сказал директор микрофону, стоящему перед ним на столе. — Зайдите-ка ко мне. — И движением руки разъединился с плановым отделом. — Интересные новости у нас на заводе! — говорит он затем, ни к кому не обращаясь, но Януков почел за благо осклабиться. — Что же это за отчаянный плановик такой у нас завелся, который ревизует всю работу завода? А?

— Некая Соболева, — сказал Януков.

— Соболева? Не помню. Давно работает?

— Лет восемь. Она работала плановиком шестого цеха, в прошлом месяце переведена в управление...

— А, припоминаю... Стало быть, выдвинули! — усмехнулся Шмелев»

«— Что же получается? — говорил директор, глядя мимо начальника планового отдела, куда-то в окно. — У вас в отделе, повидимому, анархия! Вы, уважаемый, видимо, своеобразно понимаете принципы советской демократии и свои служебные обязанности. Так у вас каждый плановик начнет управлять заводом. Что же, может, товарищ Соболева сядет на мое место? Такого желания она не изъявляла?

— Нет, — сказал совсем растерявшийся Рыбаков.

— Что «нет»?

— Я в том смысле, что она вообще-то человек очень скромный.

— То есть как это «скромный», если она ставит под сомнение работу своего руководства?»

«Николай Николаевич втянул голову в плечи.

— Садитесь! Что вы стоите? Я вас не съем... Что же вы намерены делать?

— Можно отправить отчет без этой подписи. В конце концов, это ничего не меняет.

— Ну, голубчик, вы, я вижу, не политик, — усмехнулся директор, опускаясь в свое кресло. — Не знаю, как вас, а меня учили, что документы должны быть безупречными».

Здесь тоже речь героя такова, что она почти вовсе не нуждается в авторских пояснениях и дает исполнителю материал для того, чтобы в интонации, в акцентировке отдельных слов и пауз передать необходимые оттенки. Только так и должен строиться диалог в кинофильме. В противном случае ремарки неизбежно повиснут в воздухе и для читателя

окажутся малоубедительными, а до зрителя не дойдут вовсе, не будучи реализованными в живой речи персонажей.

В немногих замечаниях и репликах Шмелева дано и его барски высокомерное обращение с подчиненными, и ироническое отношение к росту работников завода, и самомнение, соединенное все с тем же высокомерием и пренебрежением к заводской «мелкоте». Сколько глухого, скрываемого раздражения и опять-таки презрения к трепещущему пред его грозным взглядом подчиненному в словах: «Садитесь! Что вы стоите? Я вас не съем». И сознания своей недосягаемости, незаменимости: «Что же, может, товарищ Соболева сядет на мое место?» И склонности к демагогии: «Вы, уважаемый, видимо, своеобразно понимаете принципы советской демократии!»

Любопытно, что и в дальнейшем, уже снятый с поста директора и направленный на работу в небольшую мастерскую, Шмелев проявляет тот же гонор, высокомерие, пренебрежение к людям, что и раньше. Об этом убедительно говорят его иронические, недоброжелательные, колючие ответы директору артели Коренькову, искренно стремящемуся увлечь Шмелева работой, поддержать. «Пожалуйста! Если надо, могу съездить», — сухо, официально отвечает Шмелев на предложение Коренькова, которое должно было бы его обрадовать. «А я ничего и не прошу», — резко заявляет он в ответ на искренние слова Коренькова, желающего ему помочь.

В заключительных же кадрах сценария, когда, возвращаясь в Москву после отбытия наказания за растрату, Шмелев, много передумавший, во многом изменившийся, встречается в вагоне с Соболевой, мы слышим в его речи другие интонации. Нет уже прежней самоуверенности, пренебрежения к людям. Теперь звучит подчеркнуто самоуничижительный тон («стал, как говорится, самым маленьким человеком», «как видите, у меня сложился вполне умеренный образ мыслей»), но рядом с этим появились и простые, искренние слова, задушевные интонации («да это, знаете, такое дело. В двух словах не расскажешь», «вот видите, как бывает»). И хотя он не только не пытается никого уверять в своем «перерождении», а, напротив, даже в чем-то еще фрондирует, делает вид обиженного судьбой, мы верим в его будущее в значительно большей степени, чем в исправление Сергея Ромашко из сценария «Жена», несмотря на все обещания и громкие слова, которые там произносятся.

Очень ярки и объемны языковые характеристики второстепенных персонажей. Вот, например, помощник директора завода Януков. Ему отпущено в сценарии всего-навсего пять реплик, из них две, состоящие каждая из одного слова («Есть!» и «Ясно»), но и они дают возможность составить представление если не о законченном характере, то, во всяком случае, об основных его чертах.

Следя за Шмелевым, который листает годовой отчет, интересуясь, «как это выглядит в общем и целом», Януков на соответствующей странице вдруг прерывает молчание и негромко произносит:

«— Тут любопытный курьез с одной подписью. Плановик Соболева отказалась подписать этот документ».

Всего два слова — «любопытный курьез», но как много они сказали! Здесь и осторожное подхалимство перед начальством, и пренебрежение к человеку, для которого отказаться подписать документ было, конечно, не легким делом, и желание представить происшедшее как ничтожный, не заслуживающий внимания случай, который, конечно, не должен обеспокоить директора, и в меру «элегантная» развязность.

И вслед за этим ответ на вопрос директора, кто же такой этот плановик: — «Некая Соболева».

Опять то же презрение к «мелким сошкам», выраженное в одном только слове.

С. Герасимов дает развернутое описание внешности Янукова, его манеры двигаться, держать себя, выслушивать распоряжения начальства. Но и без всего этого краткой языковой характеристики достаточно, чтобы перед нами возник облик преуспевающего молодого чинуши, достойного помощника именно такого директора, как Шмелев.

А вот отрывок из речи начальника планового отдела Рыбакова, отдельные реплики которого уже приводились в другой связи:

« — Вот что, уважаемая Елена Дмитриевна. Мы вас очень ценим как серьезного, вдумчивого работника, но, право же, вы берете на себя иной раз совершенно несвойственные вам функции. Я понимаю, каждый работник нашего отдела должен входить в суть цифр, в их, так сказать, конкретное содержание. Однако есть некоторые моменты в практике отдела, которые стоят, так сказать, вне сферы нашей с вами компетенции, согласитесь с этим! Ну неужели вы думаете, что эти цифры появились случайно, вследствие недосмотра аппарата? Видимо, есть какие-то более важные основания для того, чтобы эти цифры сформировались именно таким образом».

Даже если бы мы не видели и не слышали Николая Николаевича в других сценах, где он обнаруживает те же черты сверхаккуратного исполнителя воли начальства, сухого службиста, дорожащего больше всего на свете своим теплым местечком и покоем, то этой тирады было бы достаточно, чтобы безошибочно сказать человеку какого положения и склада она принадлежит.

«Несвойственные вам функции», «входить в суть цифр», «есть некоторые моменты», «вне сферы нашей компетенции», «недосмотр аппарата» — ведь это типичный словарь «аппаратного» работника (причем подобраны и включены в текст все эти выражения без всякой натяжки и назойливости), привыкшего лавировать, угождать, подлаживаться и убедительно «разъяснять» щекотливые вопросы. Особенно хороша последняя фраза о тех основаниях, благодаря которым «цифры с ф о р м и р о в а л и с ь именно таким образом». Это необычайно тонко найденное слово. Ясно представляешь себе паузу, которую сделает актер перед тем, как его сказать, подыскивая наиболее убедительное и в то же время достаточно неопределенное выражение, представляешь и довольную улыбку, с которой это великолепное «сформировались» произносится.

Число подобных примеров можно было бы увеличить, обратившись к языковым характеристикам других работников планового отдела, персонажей, присутствующих в сцене суда, и т. д., но и сказанного достаточно, чтобы увидеть, как много значит точный отбор иногда одного-двух слов и подсказанная их расположением и контекстом интонация для лаконичной, но очень яркой характеристики действующего лица. Особенно ценно в этих характеристиках полное единство формы и содержания, умение С. Герасимова каждый раз заключить ту или иную мысль или чувство героя в словесную форму, свойственную именно ему, максимально индивидуализировать его речь.

И все же в отношении языковой характеристики героев автору сценария следует предъявить ряд серьезных претензий.

Вернемся снова к образу Елены Дмитриевны. Да, большинство ее высказываний помогает нам увидеть в ее характере в первую очередь именно те черты, которые хочет подчеркнуть автор, о чем уже говорилось выше. Но всегда ли звучат эти высказывания жизненно и психологически убедительно?

Выше приводились выдержки из разговора Елены Дмитриевны с Павловым, когда она пришла к нему просить поддержки. В немногих словах мы почувствовали здесь и ее волнение, и ее глубокое убеждение в своей правоте, и твердое желание во что бы то ни стало разоблачить

очковтирательство: «Вы меня простите, товарищ Павлов, надо что-то предпринять».

Но вот как развертывается этот разговор дальше:

«— ...Неудобно перед рабочими — они тоже понимают и ждут, пока вмешается парторганизация. Ведь на нас, на коммунистов, всегда смотрят и ждут первого слова... Почему же мы должны молчать? Ну пусть я не руководящий работник, рядовой, но разве в этом дело?

— Конечно, не в этом, — тихо проговорил Павлов.

— Разве я должна закрывать глаза, ничего не видеть?.. А если я вижу, как же я могу молчать?.. У меня это как-то не укладывается... Я не подписала отчет, и мне показалось, что это и выражает... ну, что ли, мой протест. Но потом я подумала, что смогут обойтись и без подписи, как-то объяснить, и поэтому я решила обратиться прямо к вам. Тут надо действовать, а не отстраняться. Да, вот именно, действовать.

Соболева смолкла. Павлов перевел дыхание, и теперь только стало ясно, с каким напряженным вниманием он слушал Соболеву.

— Что ж, — сказал он, — вы правильно поступили, и я не могу не похвалить вас за то, что вы мне сейчас сказали...»

И здесь и дальше разговаривают не столько Соболева с Павловым, сколько автор с читателем и зрителем, а так как автор не нашел другой, художественно и психологически более убедительной формы для выражения своих мыслей, очень многое в этом диалоге кажется искусственным, натянутым.

Бесспорно, тут высказаны очень верные и важные соображения. Но для чего, спрашивается, должна Соболева объяснять парторгу ЦК авангардную роль коммунистов, для чего столько раз повторяет она, что не может закрывать глаза на недостатки, для чего дважды поясняет ей дальше Павлов, что она, рядовой работник, должна чувствовать себя хозяином (ведь только что она сама другими словами сказала это)? Дело здесь, видимо, в неоправданном недоверии к зрителю, который, конечно, и без подсказки автора сделал бы сам соответствующие выводы из поведения Соболевой. А сейчас эти высказывания Павлова и Соболевой звучат декларативно, риторически, изобилуют повторениями, замедляют действие.

Подобного рода диалоги, в которых герои не столько борются за свои убеждения и права, сколько разъясняют читателю и зрителю те или иные положения, по большей части ясные и без комментариев, и выступают в роли простых рупоров авторской мысли, лишаясь на это время присущей им индивидуальности, в сценарии не единичны. Таковы беседы Елены Дмитриевны с Шмелевой, с членом судебной коллегии Губаревым после суда над юными правонарушителями, с матерью после ухода Шмелевой.

Искусственность этих вставных монологов и диалогов подчас довольно резко бросается в глаза. Так, когда Елена Дмитриевна увидела перед собой мать Шмелева, дело которого в ближайшее время ей предстояло разбирать, первое, что должна она была сделать, — это заявить, что как судья она не может принимать у себя на дому родственницу обвиняемого. Однако вместо этого Соболева вступает в разговор со Шмелевой, произносит горячую речь и лишь потом говорит, что, приняв у себя мать обвиняемого, она вынуждена отказаться от ведения дела.

Язык персонажей — в прозе, в драматургии, в кинофильме — выполняет многие функции. Он движет действие, служит для передачи авторских мыслей, разъясняет и мотивирует те или иные поступки и ситуации. Но основная его функция — раскрытие характеров, внутреннего мира героев. Поэтому о чем бы и по какому поводу ни разговаривали герои, и какие чисто служебные цели ни преследовал бы автор, вкладывая в их

уста те или иные реплики, он должен помнить, что это говорят конкретные люди, для которых каждое их слово по тем или иным причинам важно, значимо, нужно. Стоит ему хоть на минуту об этом забыть, как вместо живых людей на сцене или на экране появляются говорящие схемы, вступает в свои права назидательность с ее неизбежным спутником — скукой, явственно обнаруживаются белые нитки, которыми сшит сюжет. Забвение этого важнейшего требования в отдельных сценах нарушает цельность образа Елены Дмитриевны.

Еще в большей степени сказался разрыв между основными и «служебными» функциями речи в образе Павлова. Роль Павлова не ограничивается функциями разоблачения зарвавшегося директора. Автор стремится нарисовать образ живой и многогранный, показать парторга и в общественной и в личной жизни, заставляет его переживать большую драму. Павлов любит Елену Дмитриевну, но, будучи женатым, не считает себя вправе пользоваться краденым счастьем.

В языковой характеристике Павлова есть живые, выразительные места. Хорошо передано его смущение, когда он впервые приходит к Елене Дмитриевне, когда они неожиданно оказываются в ресторане. Верится в искренность его чувства в сцене решительного объяснения с Соболевой в Химках. Его короткое, испуганное «Что? Что?» в ответ на неожиданные слезы Елены Дмитриевны, такое же простое и искреннее «но я не могу без вас», так же как предшествующий разговор в автомобиле, — все это правдиво передает его переживания. Но наряду с этим много у Павлова высказываний побочного характера, важных для передачи авторских мыслей, для разоблачения Шмелева, но не только не прибавляющих ничего к образу самого Павлова, а, наоборот, сушащих этот образ, сообщающих ему излишнюю рассудочность, дидактичность. Таковы его диалоги со Шмелевым, с женой, изобилующие общими местами, нравоучениями, прописями.

«За такое округление сурово наказывают, квалифицируя его, как очковтирательство», «Нельзя игнорировать факты и мнение коллектива. Элементарный закон нашего общества», «У нас судей, Валя, выдвигают из самой гущи народа. И это не мешает им осваивать юридические науки и руководствоваться в своих судебных решениях знанием жизни, пониманием народных интересов и чувством справедливости» — подобных общих мест не мало в речи Павлова.

Причиной того, что образы центральных героев фильма выглядят подчас сухо, схематично, служит и недостаточное внимание к подтексту их высказываний. А как много он дает, насколько оживляет образы, видно и из приводившихся уже цитат и из многих других эпизодов сценария. Вот, например, как неожиданно через тонко использованный подтекст раскрывается перед нами нравственная сила и благородство такой, казалось бы, заурядной женщины, как жена Павлова — Валентина Сергеевна. Убедившись, что муж ее любит другую женщину, Валентина Сергеевна в ответ на его попытки успокоить ее («Ты напрасно говоришь все это, Валя... Она избегает меня, прячется от меня») спокойно произносит: «— О, это не имеет значения!.. Она поступает так, как поступила бы на ее месте каждая порядочная женщина... Но и я поступлю так, как она бы поступила на моем месте».

И за этими словами, произнесенными по ремарке автора «просто», так же, как и за другими фразами Павловой, скрывается очень многое: и любовь, и самолюбие, и большая чуткость, и твердость характера.

Обидно лишь, что в этот диалог неожиданно вкралась фальшивая нота. Валентина Сергеевна начинает разговор с того, что она видела, как смотрел ее муж на Соболеву (объяснение происходит на концерте). Но все дело в том, что она не могла этого видеть, так как только что было сказано, что Елена Дмитриевна, оглянувшись налево, увидела гла-

за Павлова, а за его лицом, обращенным к ней, «почти не видный» профиль Валентины Сергеевны! Вот как много значит даже незначительная, на первый взгляд, небрежность автора.

К сожалению, диалогов, подобных приведенному выше, в сценарии не так уж много. В большинстве случаев высказывания основных героев утомительно однозначны (в особенности это относится, конечно, к диалогам «служебного» характера). За ними редко ощущается сложность и многообразие переживаний, богатство внутреннего мира разговаривающих людей. Во всяком случае, по сравнению с языком второстепенных персонажей язык главных героев сценария кажется значительно более бедным и невыразительным.

Когда сравниваешь язык различных людей в жизни или в художественном произведении, автор которого сумел передать в речи героев их индивидуальность, то видишь, как резко различен он во всех отношениях. Тут и манера говорить, и строй речи, и ее интонации, и эмоциональная окрашенность, и, конечно, непосредственно лексика, с обращением в одних случаях к ярким образным выражениям, в других — к привычным стандартам и т. д. и т. п. Ведь сама серость языка, встречающаяся не только в плохих романах и драмах, но и в жизни, уже характеризует человека, говорит о бедности его духовного мира.

И наиболее правильный и благодарный, хотя, конечно, и наиболее трудный путь индивидуализации языка героев художественного произведения — это тщательное воспроизведение всех многообразных оттенков речи каждого из них.

К сожалению, часто авторы идут не по этому единственно верному, а по более легкому пути, насыщая язык своих персонажей характерными словечками и выражениями, повторяющимися кстати и некстати и позволяющими отличить речь того или иного действующего лица по этим чисто внешним признакам. Обращение к подобного рода словечкам, различным «так сказать», «значит», «ну вот» и т. п. служит также и средством «оживления» речи героев, придания ей видимости живого разговорного звучания.

Не избежал злоупотребления этим внешним приемом языковой характеристики и С. Герасимов. Он также перемежает речь своих героев различного рода вспомогательными словами и выражениями, призванными, по замыслу автора, придать их языку живость и естественность. Но, используя этот прием не столько для индивидуализации языка отдельных персонажей, сколько для «оживления» их речи вообще, С. Герасимов обернул его против самого себя. Если бы он «прикрепил» к тем или иным героям свойственные только им словечки и выражения, это было бы еще полбеды. А в его сценарии самые различные действующие лица повторяют одни и те же, да к тому же не так часто встречающиеся в живой разговорной речи обороты, в результате чего еще более усиливается впечатление однообразия, малой индивидуализации их речи.

Так, например, словами «вон что!» или «вот так», «вот что» начинают ряд своих реплик и Николай Николаевич, и Шмелев, и Соболева; один и тот же вопрос «ты что?» в одном коротеньком эпизоде задают друг другу по очереди Елена Дмитриевна, ее мать и дочь; выражение «разумеется» мы слышим и у Соболевой, и у Павлова, и у любовницы Шмелева Жени; почти все основные герои фильма употребляют оборот «нет, уж извините» или «вы меня извините»; и Шмелев, и Соболева, и Павлов, и старичок-плановик точно копируют интонации друг друга, обращаясь к одному и тому же слову «именно» («вот именно», «именно, возмутительно», «вот именно неудобно», «вот именно тут надо понять»); назойливо звучат на протяжении всего сценария одни и те же фразы: «я вас не понимаю», «что-то я не пойму», «я не способна понять тебя» в устах чуть ли не всех сколько-нибудь значительных персонажей.

Резко бросаясь в глаза при чтении, это повторение одних и тех же выражений и слов разными людьми прозвучит особенно назойливо в фильме, и от него, конечно, необходимо избавиться.

С. Герасимов не мало поработал над языком действующих лиц своего сценария. Но работу эту необходимо продолжить, добиваясь того, чтобы вся речь героев от начала до конца служила раскрытию их характеров, была живой, яркой, освобожденной от всего лишнего, мешающего раскрытию образов во всей их полноте и человеческой неповторимости.

* * *

Обратимся в заключение к некоторым сторонам языковой характеристики героев в сценарии Г. Мдивани «Солдат Иван Бровкин» («Искусство кино», 1954, № 8). Сценарий этот представляет собой кинокомедию, и в разговоре о языке его героев хочется остановиться в первую очередь на моментах, связанных со спецификой данного жанра.

Сюжет сценария не сложен. Гармонист и песенник Ваня Бровкин, прозванный в колхозе «непутевым», постоянно попадает в различные «истории». То он опрокинул забор на птичник, то пустил в огород свиней, которых ему поручено пасти, то свалился в реку вместе с автомашиной. Но вот Ваня попадает в армию. Сначала там он тоже чувствует себя неловким, неумелым, получает взыскания за нарушения дисциплины, но в конце концов становится образцовым солдатом.

Г. Мдивани не показывает во всех деталях процесса перевоспитания Бровкина, однако немногие эпизоды, рисующие его жизнь в армии, подобраны удачно и дают представление о том, как постепенно вырабатывается у безалаберного прежде парня чувство ответственности, дисциплинированность, желание не отставать от товарищей. Сценарий заканчивается приездом Вани в отпуск в колхоз, благополучным объяснением с возлюбленной и посрамлением соперника — Самохвалова.

Действие сценария развивается легко и непринужденно, в нем много подлинно комедийных положений, забавных недоразумений.

Наиболее живо обрисованы автором образы Вани Бровкина и его матери, председателя колхоза Коротеева и бухгалтера Самохвалова. И в удаче этих образов большая роль принадлежит как раз языковой характеристике, с помощью которой автор не только раскрывает основные черты перечисленных героев, но и сообщает им комедийную окраску.

Робость Вани Бровкина, его неуверенность в себе, привычка считать себя неудачником хорошо переданы в его речи. Ваня так привык к своим неудачам, и так боится, что на него, наконец, окончательно махнет рукой председатель колхоза, что каждая очередная история повергает его в панику: «Крышка, погиб я», «Что мне делать?», «Облава, факт!», «Пропал — идут» — вот его обычная реакция на очередное несчастье. А когда его начинают укорять и распекать, он растерянно мнется и ничего другого не может ответить, как только: «Я... Тимофей Кондратьевич», «Что вы, Захар Силыч», «Я... извините... я» и т. п.

Таков же язык Вани, его манера говорить и в кадрах, рисующих первые дни пребывания в армии. Но в дальнейшем, когда перед нами образцовый боец Бровкин, языковая характеристика его становится менее выразительной. Язык Вани в заключительных сценах мало чем отличается от языка его товарищей по службе. Соблюдая требования жанра, Г. Мдивани стремится сохранить комедийную окрашенность образа до конца, правда, обыгрывая теперь уже не настоящее, а прошлое Вани или комические ситуации, уже не компрометирующие героя. Такова сценка, когда Абдурахманов, недостаточно хорошо владеющий русским языком, обращается к Бровкину с просьбой разъяснить встретившееся ему в кни-

те слово «непутевый»; или другой эпизод, где молодой парнишка, которому Ваня показывает образец хорошей работы, лукаво напоминает Бровкину о его бесславном прошлом. Однако в речи героя комедийные краски во второй половине фильма проскальзывают редко, и это в какой-то степени нарушает цельность образа.

Зато почти исключительно средствами языковой характеристики достигается комедийность таких образов, как председатель колхоза Коротеев и бухгалтер Самохвалов.

Пытающийся быть суровым и требовательным, Коротеев на деле очень мягкий, податливый человек. И потому стоит только ему столкнуться с решительным сопротивлением его попыткам строго наказать Ваню за проделки, как грозный председатель теряется и отступает. «Я ведь только хотел узнать, зачем он у меня забор сломал», «Ну подожди... Дай мне сказать... Да послушай ты!», «Лучше уйду от греха» — такого рода репликами заканчиваются обычно все намерения разбушевавшегося Коротеева принять те или иные решительные меры против Вани, и каждое такое отступление производит комический эффект.

Вот характерный диалог председателя с матерью Вани Бровкина, Серафимой Макаровной:

«— Отстань, Серафима, уходи ты с богом! — Он останавливается перед Серафимой Макаровной и нервно перечисляет: — Монтером был? Был. Провода пожег? Пожег. Помнишь, чуть конюшню не спалил? Ни один бригадир брать его к себе не хочет.

— Зачем старое вспоминать, Кондратьич! — говорит Бровкина.

— Ладно, поговорим о новом... Пастухом послал — видала, что он на огороде натворил? — И уже совсем рассердившись, Коротеев кричит: — Бездельник он, лодырь! Вот кто твой сын. Никуда я его не пошлю. Довольно! Не могу!

Серафима замолкает и, выдержав паузу, сердито переспрашивает:

— Не можешь?

— Не могу!

— А что ты мужу обещал, когда он на фронт уходил? Забыл, что ли? Может, напомнить тебе? — Подражает голосу Коротеева.— «О семье не беспокойся». А сейчас сына его без дела оставляешь? Да еще руку хотел на него поднять... Кнутом замахнулся.

Растерянный Коротеев неловко пожимает плечами.

— Да... Это я так... сгоряча, Серафима, как сына родного, ему же... на пользу.

— «Как сына родного», «на пользу», — не унимается Серафима, передразнивая Коротеева.

Коротеев, пытаясь успокоить Серафиму Макаровну, меняет тон и, наливая в стакан воду, говорит:

— Не кричи! Не кричи, Серафима, неудобно! Люди услышат... Выпей воды.

— Сам пей свою воду. Раньше доведешь человека, а потом хочешь водой откупиться, — сквозь слезы говорит Серафима.

— Ну, ладно, ладно! Что-нибудь придумаю для твоего Вани, — подходя к открытому окну, говорит Коротеев и выплескивает воду из стакана...»

Комедийность этого диалога — в неожиданных, но психологически хорошо оправданных переходах Коротеева от угроз и крика к смущению и увещеванию расходившейся Серафимы Макаровны. Кстати сказать, в немногих словах Серафимы здесь хорошо передана напористость и решительность этой женщины, не желающей давать в обиду своего Ваню.

В языковой характеристике Самохвалова использован, собственно говоря, только один и при этом не новый прием, но умелое обращение

к нему позволило автору создать живую комедийную фигуру. Ограниченный, самовлюбленный человек, Самохвалов очень любит философствовать, уснащая свою речь «интеллигентными» словечками и демонстрируя тем самым свою образованность. На этом и построено большинство его высказываний: «Для престижа, так сказать, такого отца, как вы, Тимофей Кондратьевич, конечно, Любаша некрасиво поступила», «Ваш зять должен быть человек интеллигентный, так сказать, работник умственного труда», «Мое мнение такое: мужчина должен быть мужчиной, а женщина — женщиной», «Что с соловья спросишь? Птичка она неразумная, хоть и певчая», «Мое мнение такое: музыка идет от безделья. Кто, я спрашиваю, песни играет и, так сказать, музыки требует? Тот, кто не работает, или тот, кто, извиняюсь, выпивает».

Не трудно указать литературный источник этого языкового ряда — речь чеховского Епиходова, но, думается, такого рода обращение к классическому образцу комедийной характеристики закономерно, тем более, что речь идет не о простом заимствовании, а о творческом использовании приема.

К достоинствам языка сценария надо отнести легкость, лаконичность, непринужденность диалога в ряде массовых эпизодов. Такова веселая переброска репликами в сцене, когда Коротеев, Самохвалов и сельская молодежь отправляются разыскивать виновника поломки забора, в эпизоде с автомобильной катастрофой и последующими поисками «утонувшего» Вани и в некоторых других. Удачно использует автор в отдельных сценах прием повторения аналогичных словесных рядов, опять-таки рождающий комический эффект. Вот, например, две сцены, в которых арестованный на двое суток Бровкин пытается заговорить с конвоирами.

«Ваня подметает казарменный плац. За ним по пятам с автоматом ходит Кашин.

На плацу, как обычно, занимаются солдаты: кто марширует, кто репетирует рукопашный бой.

Вдруг Ваня, бросая работу, беспомощно разводит руками и обращается к Кашину:

— Я ведь репетировал.

— Арестованный Бровкин, молчать! — сердито обрывает его Кашин.

Ваня растерялся:

— Ты понимаешь?..

— Молчать! — кричит на него Кашин.

Пожав плечами, Ваня покорно продолжает свою работу».

«Засучив рукава, Ваня половой тряпкой моет длинную каменную лестницу. Рядом с ним с автоматом в руках Абдурахманов.

Неожиданно Ваня выпрямляется и просит Абдурахманова:

— Дай малость передохнуть, Абдурахманчик!

— Я тебе не Абдурахманчик! — огрызается солдат.

— Я ведь просто... по-товарищески, — оправдывается Ваня.

— Сейчас я тебе не товарищ! Кто ты есть? Ты есть арестованный! — отвечает Абдурахманов и резко говорит: — Приказ... с конвоиром не разговаривать!»

Комедийность ситуаций во многих случаях оттеняется шутками и остротами отдельных персонажей или репликами, неожиданный характер которых рождает комический эффект. Когда, например, спасаясь от преследования, набедокуривший Ваня прибегает домой и притворяется спящим, молодежь подбадривает его шутливыми восклицаниями: «Держись, Ваня! Спи! Не то худо будет», отпускает иронические комментарии: «Ну и артист! Как все натурально представляет!» И тем смешнее финал этой сцены, когда на грозные слова Коротеева: «Ну, вот что, Иван. Это

мое последнее предупреждение. Иначе поставим вопрос на правлении колхоза и вышвырнем тебя, как сорную траву. Понял?», — «спящий» Ваня вдруг наивно отвечает: «Понял, Тимофей Кондратьевич».

Удачно используется шутка, каламбур и в других случаях, как например, в разговоре Коротеева с женой (который слышит их дочь Любаша), когда председатель притворно прочит Самохвалова в мужья дочери, расхваливая его его же словами («Интеллигент. Так сказать, работник умственного труда»).

Следует сказать, однако, что далеко не все остроты и каламбуры, встречающиеся в сценарии, одинаково удачны и уместны. Они хороши, когда естественны, непринужденны, подсказаны той или иной ситуацией или поступком героя. Когда же они нарочиты, вымучены, появляются только потому, что без них нельзя обойтись в комедии, — это, конечно, плохо.

Когда на вопрос матери, какой забор сломал Ваня, тот отвечает: «Председательский», и Серафима Макаровна сокрушенно замечает: «Разве мало других заборов? Зачем именно председательский, сынок?», — то это смешно и оправданно ситуацией; когда же на возмущенное восклицание Самохвалова «А зачем к гусям лез?» один из парней, ухмыляясь, острит: «Он не к гусям, а к гусыне пристраивался», — то это звучит грубо и совсем не смешно. Такого рода «дежурные» остроты и подчеркнуто «комические» реплики не единичны в сценарии.

Наряду с удачными есть в сценарии эпизоды и сцены бледные и невыразительные по языку, особенно во второй части, где Бровкин показан на военной службе. Большинство высказываний героев носит здесь служебный характер, в них мало живости, юмора, динамичности.

Иногда сугубо мотивировочный характер тех или иных реплик сообщает им явную искусственность. Вот, например, в самом начале сценария девушка, слушающая песню Вани, замечает стоящему рядом с ней парню:

«— Ишь, заливается соловей! А все из-за дочки нашего председателя. Так и выдаст за него Тимофей Кондратьевич свою Любушку, держи карман пошире».

Вряд ли парень нуждается в разъяснении, кто такая Люба. Это разъяснение нужно для зрителей, но, конечно, оно должно бы входить в текст более органично.

Особо следует остановиться на языке таких персонажей, как сержант Буслаев, капитан Шаповалов, с помощью которых происходит перевоспитание Вани Бровкина. Законы жанра требуют, чтобы в комедийном фильме и положительные герои были обрисованы комедийными средствами. Но Буслаев и Шаповалов по средствам их характеристики выпадают из общего комедийного плана. А ведь как раз в обрисовке этих героев особенно много мог сделать их язык, пронизанность их речи юмором, шутливой афористичностью и т. п.

В какой-то степени относится сказанное и к Любаше. В основе обрисовки взаимоотношений Вани и Любы лежит комедийный прием. Им приходится преодолевать различные препятствия и попадать при этом в затруднительное положение. В дальнейшем до Любаши не доходят Ванины письма (их прячет Самохвалов) и, обидевшись, она не пишет сама, чем очень огорчает Ваню. Но в языковой характеристике Любы комедийные краски, за исключением единственной сцены с Серафимой Макаровной, отсутствуют, да и вообще по языку образ Любы беден. А ведь вот сумел же автор буквально несколькими репликами обрисовать проходной, в сущности, образ одной из колхозных девушек, острой на язычок, жестоко третирующей своего возлюбленного.

Думается, что в процессе дальнейшей работы над сценарием, автор смог бы без особого труда освободить его от указанных выше недостатков и добиться большей выразительности и подлинно комедийной окрашенности языка всех своих героев.

* * *

Мы разобрали в этой статье с разных точек зрения язык трех сценариев, во многом не похожих друг на друга. И всюду мы могли с полной очевидностью убедиться, в какой большой степени определяет язык героев не только удачу или неудачу того или иного образа, но и раскрытие важнейших сторон авторского замысла. Только тесное единство содержания и формы, только последовательное подчинение языка, как важнейшего средства характеристики, раскрытию внутреннего мира героев, только умение органически объединить различные функции языка обеспечивает удачу писателя. Недостаточное же внимание к языку героев, увлечение его служебными функциями в ущерб главной, обращение к внешним приемам выразительности неизбежно влечет за собой не только обеднение или неудачу того или иного образа, но и декларативность, фальшь, сухость и в какой-то мере искажение замысла автора.

Все это отнюдь не новые истины, но возвращаться к ним все же приходится. Пренебрежение к языку героев, непонимание решающей роли языковой характеристики для удачи образов и будущего фильма в целом жестоко мстит за себя, и об этом не следует ни на миг забывать даже самым опытным и умелым сценаристам.

И. МАНЕВИЧ

КЛАССИКУ НА ЭКРАН!

Литература — родная сестра киноискусства. На протяжении всей своей истории советское кино развивалось в тесном взаимодействии с литературой. Немало лучших, этапных наших фильмов имели своей первоосновой литературные произведения, и это не помешало им стать прекрасными образцами киноискусства, такими, как «Мать» и «Чапаев».

Взаимодействие литературы и кино обогащало его тематику, расширяло круг идей и образов. Герои любимых произведений литературы обретали новую жизнь на экране, нередко становясь еще более популярными, подлинно народными образами.

Многое сделало советское киноискусство для экранизации лучших произведений литературы, но еще больше предстоит ему сделать. Скольким замечательным романам, повестям, рассказам суждено послужить источником вдохновения для кинодраматургов и режиссеров, чтобы воплотились на экране замечательные образы, волнующие сюжеты, яркая речь!

Последние годы классика была редким гостем на экране. Сокращение выпуска фильмов привело к тому, что классика почти совсем исчезла из тематических планов киностудий. Выбор произведений для экранизации был случаен.

Фильмы-спектакли, появившиеся в последнее время, в большинстве случаев превращали киноискусство в «иждивенца театра» и в области экранизации отбрасывали кино далеко назад. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить хотя бы фильм «Враги», выпущенный киностудией «Ленфильм» в 1939 году, с киноспектаклем «Враги», снятым не так давно на той же студии.

Первый является хотя и слабым, но все же произведением киноискусства, второй же — всего лишь примитивной копией плохого спектакля: киноискусство здесь выступило в роли фиксатора, отказавшись от своих могущественных выразительных средств.

Сейчас, когда советское кино резко расширяет свою производственную программу, экранизация классики должна занять почетное место в тематическом плане советского киноискусства. Уже сейчас Главным управлением кинематографии, совместно с киностудиями, при участии Института мировой литературы имени Горького и Союза советских писателей разработан большой план экранизации, включающий лучшие произведения классиков русской и зарубежной литературы. Великие творения Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Чехова, Горького, Шекспира, Бальзака, Мопассана, Флобера и многих других будут воплощены на экране.

Широко представлена в этом плане и советская классика: в него включены произведения А. Толстого, Шолохова, Фадеева, Макаренко, Леонова и других.

Перед кинодраматургами, режиссерами, актерами, художниками, операторами поставлена сложная и ответственная задача — бережно и вдохновенно воплотить эти произведения на экране. Чтобы успешно решить эту задачу, надо широко использовать опыт, накопленный советским киноискусством в области экранизации. Между тем такой опыт еще недостаточно изучен и не обобщен. Литературоведению и кинокритике предстоит здесь большая работа.

1

Глубоко не правы те историки и теоретики кино, которые считают, что экранизация является делом второстепенным, ненужным, что она в лучшем случае лишь терпима при условии отсутствия оригинальных сценариев. Эти «ортодоксальные» кинематографисты, охраняющие «чистоту» киноискусства, совершают серьезную и принципиальную ошибку.

Неправы они не только с точки зрения сегодняшних задач советской кинематографии, но и с точки зрения основ нашего искусства, нашего отношения к классическому наследству.

История искусств дает нам бесчисленное множество примеров того, как к литературе обращались мастера других искусств и находили в ней замечательные образы и сюжеты, вдохновляющие их на создание новых шедевров. Особенно ярко это показывает история русского оперного искусства. Пушкинские повести «Дубровский», «Пиковая дама», роман в стихах «Евгений Онегин», поэмы «Руслан и Людмила», «Полтава», «Русалка», трагедия «Борис Годунов», произведения Лермонтова и Гоголя вдохновили и легли в основу лучших опер великих композиторов

Нет почти ни одного известного романа или повести в классической литературе, которые не были бы переделаны для сцены и не заняли бы почетного места в репертуаре театра.

Образы, созданные литературой, вдохновляли и крупнейших художников-живописцев.

И в зависимости от таланта композиторов, драматургов, художников, от глубины их проникновения в оригинал классические романы, повести поэмы, воплощаясь в другом искусстве, порождали новые произведения не меньшей художественной силы, приобретали мировую славу и входили в сокровищницу истории искусств.

Все это говорит о том, что, несмотря на специфичность каждого из искусств, между ними существуют взаимодействие и взаимосвязь. Одни и те же темы, одни и те же сюжеты вдохновляли мастеров различных искусств, раскрывались в иной форме, обогащенные гением того, кто передавал их поэтическую сущность новыми, специфическими средствами.

Точно так же и фильмы, созданные по литературным произведениям, отнюдь не теряют своей кинематографической выразительности, многие из них являются прекрасными образцами киноискусства, иногда превосходящими оригинал.

Поэтому, даже когда у нас будет много сценариев, экранизация литературных произведений останется одним из видов киноискусства.

Нет сугубо «кинематографического» материала, «кинематографических» тем, якобы отличающихся от литературных. Теория «фотогении» была опровергнута ходом развития кинематографии, и не к чему ее возрождать в иной форме, отгораживая кино от литературы. Огромный пласт мыслей, чувств, художественных образов, заключенных в произведениях классиков, является могучим источником для дальнейшего развития киноискусства.

Кино ближе к беллетристике, чем театр, ибо оно совершенно не связано рамками и условностями сцены. Оно сочетает в себе могущество и широту прозы с концентрированностью и напряженностью драмы.

Значит ли это, однако, что кино в состоянии целиком передать роман или повесть на экране?

Конечно, нет. Литературное произведение не ограничено в объеме, кино же заковано в строгие рамки фильма. В большинстве случаев оно может передать лишь часть событий, изложенных в романе или повести. Поэтому литературное произведение при экранизации подвергается специальной перестройке, большой трансформации материала, драматизации и концентрации его. Если в театре эпическая форма почти всегда остается чужеродной ему, то киноискусство прекрасно сочетает эпос и драму и более полно может передать эпическое произведение, нежели театр.

Таким образом, экранизация органически присуща киноискусству и является одним из закономерных его видов.

2

Вопрос о формах экранизации литературных произведений ставился с первых лет существования кинематографа. Но только советское киноискусство установило наиболее плодотворные и верные методы воссоздания произведений литературы на экране.

Хищническое обращение с классическим наследством господствовало в русской дореволюционной кинематографии. Классики безобразно искажались.

Вместе с ростом требований, предъявляемых кинематографу массовым зрителем и критикой, по мере обогащения изобразительных средств и совершенствования мастерства кинорежиссеров начались поиски оригинальных и плодотворных путей для экранизации классических произведений. После выхода фильма «Пиковая дама» журнал «Проектор» справедливо отмечал: «Художник, ставивший себе задачу инсценировать или иллюстрировать данное произведение искусства, берет на себя двойную задачу: его труд должен обладать самостоятельной художественной ценностью и, во-вторых, внутренне совпадать со своим оригиналом».

Экранизация таких произведений, как «Пиковая дама», «Анна Каренина», «Накануне», «Снегурочка», «Олеся», «Дворянское гнездо», и многих других принесла на экран элементы, свойственные русскому реализму, — стремление отозваться на серьезные общественные вопросы.

Советское киноискусство с первых же дней своего существования обратилось к классикам, стремясь наиболее полно и бережно воссоздать их замечательные произведения на экране, ища наиболее верные формы экранизации.

В самом начале двадцатых годов в художественном совете Всероссийского фотокиноотдела В. Брюсов сделал доклад на тему «Киноиллюстрация и киноинсценировка литературных произведений». Различая эти два вида экранизации, Брюсов следующим образом определял особенности каждого из них.

Задача киноиллюстрации — дать, образно выражаясь, «зеркальное отражение» на экране литературного произведения, не перерабатывая его в другую форму, в кинопьесу, не изменяя в основном его общей композиции, системы образов и характеристики героев. Для связи по сюжету отдельных эпизодов и объяснения непонятного в них могут служить титры, текст для которых лучше всего брать из литературного произведения. Подобного рода киноиллюстрации, конечно, не будут кинопьесой, в настоящем значении этого слова, но от нее нельзя ожидать также, чтобы она с

достаточной полнотой «отразила» на экране литературное произведение. Восприятие такой киноиллюстрации в конце концов предполагает, что зритель уже читал раньше литературное произведение и помнит его содержание.

Киноинсценировку в отличие от киноиллюстрации Брюсов определял как переработку литературного произведения в новую форму, в органическое, самоценное кинодраматургическое произведение, в пределах от близкого к литературному первоисточнику, конгениального воспроизведения его сюжета в форме другого искусства до использования только некоторых элементов литературного произведения (фабулы, отдельных мотивов, образов) в новой структуре, в новой комбинации элементов.

Эти положения, высказанные Брюсовым, сохраняют свою силу и по сей день. Весь последующий опыт показал, что большинство экранизаций тяготело именно к этим двум полюсам.

Отсутствие звучащего слова в немой кинематографии значительно обедняло возможности экранизации, отдаляло фильм от литературного подлинника, в котором слово было единственной формой выражения. Правда, эта «немота» заставляла авторов не столько копировать произведение, сколько переводить его на язык иных выразительных средств. Нужны были гигантские усилия, чтобы воссоздать на экране образы, скажем, горьковского романа «Мать», передать его идейную и художественную сущность. Зархи и Пудовкину удалось осуществить эту сложную задачу, раскрыв средствами чисто кинематографической выразительности содержание замечательного романа.

Слово, придя в кино, сразу позволило кинематографу шагнуть в области экранизации далеко вперед, дало возможность воспроизводить на экране великолепный язык классиков.

Такие фильмы, как «Гроза», «Иудушка Головлев», «Петербургская ночь», уже на первых шагах развития звукового кинематографа показали огромную роль литературной основы в фильме и новые богатые возможности, которыми располагает кино для создания глубоко правдивых образов на экране, для развития традиций русского критического реализма в обрисовке характеров людей.

В тридцатые и сороковые годы были экранизированы произведения Пушкина «Дубровский», «Путешествие в Арзрум»; Лермонтова «Маскарад»; Гоголя «Женитьба», «Майская ночь», «Сорочинская ярмарка»; Островского «Гроза», «Бесприданница», «Без вины виноватые»; Чехова «Хирургия», «Маска», «Налим», «Медведь», «Человек в футляре», «Свадьба»; Станюковича «В дальнем плавании» и другие.

Тогда же экранизируются «Гаврош» Гюго, «Гобсек» Бальзака, «Дети капитана Гранта» Жюль Верна, «Остров сокровищ» Стивенсона.

Создаются звуковые фильмы по произведениям Горького — «Детство», «В людях», «Мои университеты», «Враги» и «Дело Артамоновых».

В этот же период советская кинематография обращается к фольклору и экранизирует русские народные сказки «Василиса Премудрая» и «По щучьему веленью» и другие.

Многие из всех этих фильмов-экранизаций являли собой пример того, как на основе произведения литературы рождалось и жило своей самостоятельной жизнью столь же яркое и значительное произведение киноискусства. Рожденное вторично, оно сохраняло поэтическую сущность и стиль первоисточника.

3

Одним из важнейших принципов экранизации, которого придерживались советские кинодраматурги и режиссеры, было предельно бережное отношение к экранизируемому произведению, стремление раскрыть его во всем идейном и поэтическом своеобразии. Именно этот незыблемый

принцип утверждался в выступлениях партийной печати, в статьях и работах советских искусствоведов. Этот принцип противостоит голливудским рецептам, предписывающим хищническое использование классических произведений. Голливудским кинодельцам классическое произведение нужно лишь как предлог для привлечения внимания публики. Спекуляция на имени классика, безжалостное коверканье великих романов и драм, лишение их национально-исторической почвы, использование их сюжетов для создания пошлых развлекательных лент, насыщенных трюками и бессмыслицей, — вот в чем суть голливудских приемов экранизации.

Немецкий писатель Эмиль Людвиг в статье «Семь столпов Голливуда» так пишет о голливудской практике экранизации литературных произведений:

«Сценаристы делают все, что возможно, чтобы доказать отсутствие у них творческого воображения. Однако речь не может идти о самозаблуждении, так как они очень хорошо знают, что их заставляют сочинять пустячки. Пиратство — один из великих голливудских методов. Литературное произведение может быть разорвано по странице, две и три картины могут быть поставлены на основании этого произведения, а спустя некоторое время будет объявлено, что весь материал был взят из «оригинальных документов». Обычно автор удачного романа не привлекается к написанию сценария; так называемый продюсер постарается, чтобы подлинно художественное произведение было низведено до уровня развития толпы».

Превращение гениальных произведений в анекдот — таковы обычные результаты беспощадной расправы Голливуда с классиками.

Так бессмертная гоголевская комедия «Ревизор» превращена режиссером Раем по голливудскому рецепту в музыкальную комедию, действие которой происходит в австрийской деревне, а в финале ревизор назначается мэром города.

Голливудские фирмы выпустили два фильма по произведениям Т. Драйзера: «Место под солнцем» («Американская трагедия»), «Керри» («Сестра Керри»). Оба фильма совершенно искажают смысл оригиналов и произвольно перекраивают сюжет. Социальное содержание романов выхолощено и подменено дешевой любовной историей.

Таких загубленных голливудскими кинодельцами романов и драм великое множество.

Советские кинодраматурги и режиссеры, бережно перенося на экран великие классические произведения, не только воссоздавали незабываемые, знакомые каждому с детства любимые образы героев, но и стремились, опираясь на марксистское литературоведение, наиболее глубоко и правдиво раскрыть авторский замысел и то, что часто сознательно было приглушено автором по цензурным соображениям.

Советское литературоведение далеко шагнуло вперед, создав работы с марксистских позиций освещающие творчество классиков. Это — могучее и необходимое подспорье для дальнейшего развития экранизации классиков.

Отдельные фильмы, искажавшие классические произведения («Шинель», «Женитьба», «Капитанская дочка»), являются плодом порочного влияния на киноискусство формалистического и вульгарно-социологического направлений, в свое время бытовавших в нашем литературоведении.

Глубокое проникновение в содержание произведения, понимание его художественных особенностей — подлинно марксистский литературоведческий анализ — являются важнейшим условием успеха в сложном деле экранизации классиков. Это значит, что фильм должен выразить идеи экранизируемого литературного произведения, отношение автора к дейст-

вительности, воссоздать центральные образы-характеры, основной конфликт, портрет, пейзаж, обстановку, жанровые особенности, передать поэтическую сущность произведения и стиль художника.

Отношение автора к действительности дано не только через героев произведения, но и в описаниях. Поэтому недостаточно воспроизвести в фильме поступки героя, нужно еще передать имеющиеся в этих описаниях авторское отношение к герою и к отображенной в произведении действительности. Не всегда это удается.

Сценарист О. Леонидов и режиссер К. Эггерт, экранизируя одну из лучших вещей Бальзака — «Гобсек», пошли по пути внешней передачи содержания, использовали обрывки диалогов. В фильме нет подлинного проникновения в идейную сущность бальзаковского шедевра. Авторы не сумели передать глубину философского и социального замысла новеллы. То главное в творчестве Бальзака, что неоднократно подчеркивали Маркс и Энгельс, — правдивое отражение сущности буржуазного общества — осталось вне экрана.

Недаром Маркс в примечаниях к «Капиталу» вспоминал об образе ростовщика Гобсека, отмечая в нем типичные черты капиталистического хищника. Бальзак показывал, как вещи, оставленные в залог у ростовщика, становятся силой, которая начинает господствовать над ним. Гобсек из хозяина вещей превращается в их раба. Эти волнующие, глубоко убедительные сцены могли бы быть блестящей иллюстрацией к главе «Капитала», посвященной товарному фетишизму. Тема пагубной сущности капитализма, которая должна бы лечь в основу фильма, осталась непонятой и нераскрытой сценаристом и режиссером.

Фильм «Гобсек» — типичный образец механического воспроизведения на экране сюжета произведения, игнорирования его глубокого социального содержания и художественных приемов, свойственных писателю. Это лишь приблизительная копия, совпадающая с подлинником по своим внешним очертаниям, но далекая от него по идейному и поэтическому существу. Ошибка, допущенная при экранизации «Гобсека», характерна и для некоторых других экранизаций.

Основной конфликт литературного произведения должен быть воссоздан в фильме полностью, ибо в нем раскрыта главная идея автора. Исходя из основного конфликта, сюжетные и фабульные ходы в фильме могут строиться в соответствии с законами кинодраматургии.

В лучших фильмах образ отстается таким же, как и в литературном произведении, по самой своей сущности. Поступки героя должны оправдываться его внутренним миром, но при этом они могут не совпадать буквально с его поступками в литературном произведении, как это мы и видим в таких удачных образцах экранизации, как «Детство Горького», «Дело Артамоновых», «Бесприданница».

Стиль писателя, художественное своеобразие произведения, особенности литературных описаний должны быть воссозданы на экране средствами кино, раскрыты в пейзаже, в композиции кадра, во втором плане, в освещении, раккурсе, монтаже. Так, в фильмах «Гроза», «Детство Горького» и «Бесприданница» мы ясно ощущаем их стилевую близость к оригиналу, а вот фарсовые приемы в фильме «Женитьба» воспринимаем как чуждые реалистическому стилю Гоголя.

От авторов экранизации требуется тонкое понимание жанровых особенностей произведения, органически связанных с его внутренней сущностью. Горький не случайно писал «Враги», как драму, а «Мать», как роман, и не учитывать этого при экранизации нельзя.

Правдивая бытовая комедия Гоголя «Женитьба» (о которой писал Белинский: «Сколько юмора, какой язык, какие характеры, какая типическая верность натуры!») превратилась в трюковую комедию: Яичница лезет в курятник, на него нападают собаки, женихи дерутся на кулачках,

прыгают на бочки, которые выбивают у них из-под ног, Кочкарев сбивает сонного извозчика и гонится за Подколесиным...

Грубая физиологичность, натурализм отличают этот фильм. Обращенным к Подколесину словам Феклы: «ты и для супружеского дела скоро непригоден будешь», авторы фильма придали откровенно фарсовую трактовку.

Не поняв комедии, изменив ее образы и ее жанр, авторы извратили ее идейное содержание. Хорошие комедийные актеры, поставленные режиссерами в грубые фарсовые положения, измельчили гоголевские образы. Подколесин в исполнении Э. Гарина превратился в жалкого неврастеника, ничего общего не имеющего со своим литературным прототипом.

Печальный опыт экранизации «Женитьбы» убеждает, что нельзя изменить жанр вещи, не нарушив ее гармонической цельности, ее идейного и поэтического существа. Жанр фильма-экранизации должен определяться жанровыми особенностями литературного произведения.

Нельзя сказать, что какой-либо один из жанров экранизировать легче, чем другой. Если при экранизации романа встречается много трудностей, то при экранизации драмы этих трудностей не меньше, хотя они и носят иной характер.

Работая над романом Горького «Мать», Зархи и Пудовкин справедливо решили для более точной передачи идеи романа довести его конфликт до трагедийного звучания. Этому произведению Горького наиболее соответствовала именно драма с элементами трагедии, а не бытовая драма, как это получалось у некоторых авторов театральных инсценировок.

Каждый классик велик в своей оригинальности, в своем своеобразии. Нельзя одними и теми же средствами экранизировать и Гоголя, и Пушкина, и Горького.

При всем этом следует помнить, что фильм для кинозрителя никогда не может заменить чтения классика — по самой своей природе он не в состоянии полностью передать роман. При экранизации вопрос идет отнюдь не о замене литературного произведения кинематографическим, а о переводе его на язык иного искусства — кино. Так же, как подлинный художник пытается с максимальной полнотой передать объективную правду жизни через свое личное отношение к действительности, так и автор экранизации должен стремиться к тому, чтобы, не извратив классика, передать главное, ведущее и вместе с тем сохранить свое отношение к произведению, отношение творческое. Экран только тогда может передать огромное художественное богатство, заключенное в литературном первоисточнике, когда создателем фильма является художник, ощущающий поэзию и пафос экранизируемой вещи, а не ремесленник, который, по словам Горького, обращается с художественным произведением, как столяр с доской.

Кинопроизведение, созданное на основе романа, повести, должно и само явиться произведением искусства, а не фотографией или слепком. Оно не может только популяризировать классическое произведение, ибо популяризация не является целью искусства. Кинофильм сам должен обладать способностью волновать и зажигать зрителя.

Авторы экранизации имеют перед собой произведение, в котором живая многообразная действительность как-то творчески организована, осмыслена и облечена в художественную форму. Уже тот факт, что нельзя снимать непосредственно по роману, повести или драме без сценария, говорит о том, что нужна творческая работа для преобразования этого произведения. Это преобразование отнюдь не сводится, как это думали раньше, к механическим сокращениям и раскадровке. Чтобы роман превратился в сценарий, он должен наполниться высоким драматическим напряжением.

В процессе экранизации почти неизбежно происходит обеднение литературной формы. Сценарист вынужден лишить роман богатства описания; в сценарии часто остается только остов главного сюжета, мы не найдем в нем множества линий, имевшихся в романе. Но вместе с тем в сценарии выступают новые черты, ранее отсутствовавшие в данном произведении. В полноценном сценарии господствует уже иная композиция событий, продиктованная законами экрана. Концентрация и драматизация материала, как правило, направлены к выявлению и обострению конфликта, к созданию сюжета средствами кинодраматургии.

При экранизации драмы задача сценариста другая, но существо ее тоже заключается в развертывании сюжета по законам кинодраматургии. Достаточно будет сказать, что в одной части сценария «Бесприданница» столько же перемен мест действия, сколько во всей пьесе Островского.

Таким образом, уже в сценарии литературная форма претерпевает серьезные изменения.

Режиссер, работая над сценарием, вместе с оператором и художником определяя в эскизах изобразительную трактовку фильма, основные мизансцены и т. п., вновь возвращается к роману. Ведь там есть детально выписанные портреты, пейзажи, обстановка действия. Режиссер должен добиваться, чтобы актеры соответствовали представлению автора о героях, чтобы атмосфера романа была передана на экране во втором плане в пейзаже, звуках и музыке, чтобы будущее кинематографическое изображение по своим стилевым особенностям было адекватно роману.

Поиски стиля не могут быть подменены ни стилизаторством, ни рабским копированием оригинала. Строгий отбор, выявление главного, существенного — основные принципы типизации — остаются важнейшими и при экранизации.

Нужно творчески производить отбор, нужно знать, что сокращать. Если при экранизации «Мертвых душ» опустить авторские отступления, не выразить их кинематографически, поэма Гоголя понесет огромные потери. Если выбросить речь Антония над трупом Цезаря в «Юлии Цезаре», вся драма станет другой.

Роман, имеющий массу побочных линий, позволяет выбрать главные. Образ бабушки в «Детстве Горького» потерял несколько черт — не показано, например, ее пристрастие к вину, но разве от этого изменилось его существо? Важно передать сущность образа, то, что делает его типом.

Авторы экранизации, оставаясь верными подлиннику, должны создать оригинальное произведение. Фильм не может и не должен быть примитивной иллюстрацией, ибо, превращаясь в иллюстрацию, он теряет свою специфику и перестает быть искусством. Литературное же произведение, разорванное на куски, теряет свою силу, заключающуюся в его идейной и художественной цельности.

Фильм как бы соединяет в себе события, происходящие в произведении, и впечатление от прочитанного. Чем полнее и ярче выражены в фильме тема, образы, конфликт произведения, тем полнее окажется ощущение зрителя, узнавшего на экране образы, которые жили в его представлении.

Только подлинно творческий подход к произведению литературы может привести к победе, к созданию фильма, равного по эмоциональной своей силе оригиналу.

Широкий размах экранизации произведений классики не только поможет советской кинематографии создать ряд выдающихся фильмов, но и будет способствовать творческому росту кинодраматургов и режиссеров, ибо классические произведения являются образцами гармонического сочетания глубокого содержания с совершенной художественной формой.

А. ГОЛОВНЯ
Заслуженный деятель искусств

ОПЕРАТОР ЧИТАЕТ СЦЕНАРИЙ

Думаю, что не только меня, но и каждого оператора первое прочтение сценария всегда волнует. Оператор не может удовлетвориться «общим» представлением об образах и обстановке действия — ему нужно увидеть эти образы в своем творческом воображении и затем материализовать их совместно с режиссером. Творческая ответственность оператора, снимающего фильм, очень велика. От того, как оператор увидел и ощутил образы сценария, как затем сумел их выразить на экране, зависит и то, какими предстанут эти образы перед зрителем.

Пусть меня не поймут превратно. Я знаю, что образы людей воплощают актеры, но знаю не менее твердо, что образ актера перед аппаратом — это далеко не то, что образ на экране, во многом зависящий от плана, раккурса, света, движения аппарата.

Я знаю также, что замысел постановки принадлежит режиссеру. Но знаю и то, что если оператор не прочувствовал и не сумел создать кадры, единые по изобразительному стилю, то фильм во многом проигрывает.

Конечно, квалифицированный оператор может снять любой фильм любого жанра. Но явится ли этот фильм художественным выражением замысла или только «фотографией», это еще большой вопрос...

Я не принадлежу к операторам, которые соглашаются снимать любой фильм любого автора и любого жанра. Так случилось, что после «Кирпичиков» и «Механики головного мозга» (где я только нащупывал возможности и силу операторского искусства и больше сам удивлялся тому, что получается на экране, чем сознательно создавал снятые кадры) мне выпало большое счастье снимать фильм «Мать» по гениальному произведению Горького. Образы Горького, в которых так великолепно сочетается реализм с чудесной романтикой, на всю жизнь остались для меня критерием художественности образа. С тех пор, снимая фильмы по многим сценариям и не находя в них выпуклых характеров, конкретной и вместе с тем поэтической образности, чем отличались образы Горького, я все же стремился, поскольку это возможно, создать на экране киноизобразительными средствами ощущение реалистичности и некоторой поэтической романтики.

В 1925 году в Ленинграде, между съемками гиппопотама и подопытных собак Павловской лаборатории, Пудовкин протянул мне книгу и сказал: «Прочти. Очевидно, мы будем снимать «Мать».

Я читал, и передо мной во плоти и крови возникали образы горьковской повести, за каждым словом вставали живые люди, реальная жизнь, каждая страница, каждая строка объясняли мне все, что нужно будет делать на съемках.

Мне посчастливилось присутствовать на нескольких беседах и спорах Н. Зархи и В. Пудовкина, работавших над сценарием. Это были споры людей, которые вместе хотят найти истину, помогают, поддерживают друг друга в малейшей удаче, в малейшем движении, направленном к раскрытию горьковских образов в фильме. Мысль, брошенная одним, легко подхватывалась другим, развивалась, укреплялась и выливалась в художественный образ, в котором была та же идея и тема, но выраженная в новой, доступной немому кино форме.

Наконец мне вручили сценарий. В режиссерской разработке (тогда говорили, в монтажной разработке) сценарий стал еще более строгим и точным.

Мы тогда понимали свою задачу просто. Сценарист выразил свой замысел в художественных образах. Мы, кинематографисты, воплощаем этот замысел с помощью кинематографической техники, специфических приемов и способов постановки фильма. Это, по-моему, единственно правильные взаимоотношения профессионалов-кинематографистов с драматургами и драматургией.

Ведь творческое прочтение сценария в первую голову требует от оператора ощущения художественной формы — образного строя, стиля, трактовки, которые даны драматургом. Самые тяжелые для постановки и съемки именно те сценарии, в которых неясно выражен или полностью отсутствует авторский стиль. Бывает, что нельзя определить даже жанр произведения. Ощутить образный строй такого сценария почти невозможно, и снимать фильм чрезвычайно трудно.

Понятия «трагедия», «драма», «комедия», как и определения «лирическая», «героическая», «сатирическая», — все это имеет самое существенное, рабочее значение для постановщиков и особенно для оператора. За каждым определением жанра кроется характеристика образного строя произведения, ключ к операторской его трактовке, к поискам стиля и изобразительной формы.

В моей творческой жизни в кино было несколько трудных моментов. Один из них, когда В. Пудовкин увлекся идеей «эмоционального сценария». Признаюсь, такие сценарии не производили на меня «эмоционального» впечатления. Я оператор, мне в сценарии нужны конкретность и наглядность, нужно то, что снимается. На мой взгляд, показать в кадре, что какой-то «необыкновенный человек» идет по «необыкновенной земле» (именно так и писали в «эмоциональном» сценарии), — это задача спекулятивная. Я отказался снимать подобные картины.

Кинематографический образ конкретен, нагляден. Что не конкретно, то не снимается, а следовательно, не должно быть предметом кинодраматургии.

В кино может быть и лирика, и героизм, и пафос, но выражается это все через конкретные действия людей, в конкретной реальной обстановке.

Вот пример этому. Я очень люблю сценарии Гребнера — в них есть и поэтичность, и романтика, и вместе с тем живая правдивость. В авторском тексте эпизода сценария «Суворов», где описывается переход русской армии через Сен-Готард, нет слов о том, что этот переход героичен. Но именно такая трактовка эпизода органически вытекает из его содержания. Когда я прочел краткую суворовскую реплику: «Перемахнем пригорочек?», я понял, как оператор должен изобразительно трактовать все кадры этого эпизода.

Трудно сказать, как и что нужно делать оператору, чтобы один кадр смотрелся как героический, а другой — как лирический. Но когда ощущаешь авторский замысел, ощущаешь направленность сцены, то, отправляясь на поиски «натуры», выбирая кадры, по-особому чувствуешь природу и находишь героические и лирические тона и краски.

Наивный «фотографический натурализм» — злейший враг операторского искусства — выступает тогда, когда оператор не ощутил стиля и направленности вещи, когда драматург не выразил этого стиля в художественно образной форме. Тогда оператор снимает случайно, не находит изобразительной трактовки вещи, а кропотливо компонует кадры, в которых хорошо видны актер и фон, но которые скучны и нехудожественны, ибо, если отсутствует киноживописная форма, то и текст и актерские образы на экране тускнеют, становятся серыми и невыразительными.

Но если оператор ощутил образный строй сценария, картина становится красивой, убедительной и доставляет эстетическое наслаждение. Примером поэтического живописного операторского решения темы может служить фильм «Великий воин Албании Скандербег».

Художественный образ в фильме выражается на экране в зрительной и звуковой форме специфическими кинематографическими средствами. Процесс создания экранного образа представляет собой сложную форму творческой и производственно-технической деятельности коллектива работников.

Автором киносценария создаются образы-характеры людей в их действиях, поступках, конфликтах; дается содержание и форма диалога, определяются место, время и обстановка действия. Сценарий имеет драматургическую композицию, он написан в определенном жанре.

Образы сценария, выраженные в литературной форме, должны быть переведены сначала в «киносценическую» (действия актера), а затем и в кинематографическую форму (то есть зафиксированы на пленку).

Образ-характер — это неприкосновенная суть киносценария. Если он целен и органичен, если создан на основе жизненной правды и выражает отношение автора к жизни, выражает его мировоззрение, то этот образ нельзя резать, кромсать, превращать из доброго в злой, заставлять делать то, что ему не свойственно. Я не понимаю, как сценарист, создавший образ того или иного героя, может отказаться от существеннейших черт его характера, изменить их. Если это делается с легкостью, то, очевидно, цельности образа и не было. Снимать такой фильм болезненно трудно и неинтересно, ибо оператор не ощущает идеи произведения, не понимает и своей творческой задачи, не может найти художественного выражения образа на экране. Я уже не говорю о том, какую мучительную работу приходится выполнять режиссеру и актеру.

Содержание образа-характера, данное в сценарии, не должно изменяться в фильме, но оно может быть выражено с той или иной художественной силой, в зависимости от трактовки актером и режиссером и от того, как оператор изобразил его на экране. Драматургический образ может быть обогащен в процессе кинематографического воплощения сценария.

Так, оператор М. Магидсон многие зимние дни провел в лесах Звенигорода, наблюдая их от восхода до заката во всякую погоду, чтобы подсмотреть у природы тот момент, который не только сделал бы наиболее выразительной сцену Маресьева в лесу, но и обогатил бы образ.

Актеру драматург дает линию поведения и выразительный текст; оператору он обязан дать тему изобразительного решения. Здесь не нужны скрупулезные описания деталей: если оператор — чувствующий художник, он найдет необходимое образное решение.

Ощутив сцену, ее настроение, оператор должен не только ясно и четко представить ее в своем творческом воображении, но и уметь материализовать это представление сложными средствами кинотехники.

Мы, например, любуемся в фильме «Композитор Глинка» великолепным мягким колоритом, столь характерным для русской природы, в сцене возвращение Глинки на родину. Как пишет Э. Тиссе, «съемка была сопряжена с выездом на натуру целой походной «киностудии» с доволь-

но большим составом людей разных профессий, со сложнейшими современными агрегатами звукозаписи, с походными электростанциями, с большим количеством мощных прожекторов, с операторскими кранами и прочей техникой».

Драматург должен ценить огромные усилия, прилагаемые постановочным коллективом, и давать в сценарии необходимый и достаточный материал, точный по содержанию и ясный по художественно-образному выражению. Очень обидно бывает, когда сцены, на которые потрачен огромный творческий труд, находят успокоение на дне монтажной корзины.

Есть ли у операторов претензии к сценаристам?

Есть и очень большие. Основная заключается в том, что они мало пишут хороших сценариев.

Велики наши претензии и к мастерству киносценаристов. Приходится повторять старую истину о том, что кинодраматургия имеет свои определенные формы и технологию. Никто не требует от автора, чтобы он писал о наплывах, затемнениях и панорамах. Специфика заключается совсем в другом. Актера на сцене или оратора на трибуне можно, скажем, слушать достаточно долго — мы ощущаем живого человека и сопереживаем с ним. А вот смотреть и слушать длинный монолог с экрана почти невозможно. По построению реплик и текстовой емкости киносценарий резко отличается от пьесы.

Не лишне сравнить характер реплик в сценариях «Суворов» и «Жуковский».

В первом все реплики кратки, выразительны, диалог действен, он органически связывает монтажные куски. Речь героев помогает стремительности развития действия, остроте столкновений и конфликтов. Оператору такой диалог позволяет применить и острую композицию кадра, и эффектный свет, и раккурс, то есть строить кинематографическое изображение, широко используя все выразительные возможности кино.

Иначе обстояло дело в сценарии «Жуковский». Длинные, рыхлые, повествовательно-описательные реплики, может быть, и годились для чтения, но с трудом произносились актером. Мне кажется, что в фильме нет ничего невыразительнее, чем актер, стоящий в кадре и произносящий длиннейшую реплику. Такой кадр не компонуется, к нему нельзя применить ни один из приемов киноизобразительной композиции, потому что любой из них становится нарочитым к концу тридцатого метра.

Сценарий «Жуковский» не отличался ясностью жанра. Вместо развития образа, вместо жизненного конфликта в сценарии была сделана попытка изложения различного рода научно-технических проблем.

В актерской сцене для оператора должно быть то, что определяет форму изобразительного решения. Иногда это называют «настроением» сцены, и если его нет, то найти ключ к ее образно-выразительному решению трудно. В этом случае оператор работает только на профессиональной технике. В кадре могут быть хороший свет, грамотный колорит, приятные цвета, но не будет художественной выразительности.

Когда мы применяем слово «живописность» по отношению к какому-нибудь пейзажу, всем ясно, что речь идет о зрительной привлекательности, выраженной в линиях, красках, форме, эффектах освещения.

Мы бы хотели применить термин «кинематографичность» примерно в том же значении, что и термин «живописность», но с новым содержанием, соответствующим свойствам кинематографического изображения. Этот термин еще не закреплен современной эстетикой, он возник стихийно, но уже входит в жизнь.

Ни о чем так не мечтают операторы, как о возможности снимать фильмы из жизни советских людей, — жизни, насыщенной действием,

борьбой, движением, пафосом, полной динамики, как внутренней, так и зримой, «снимаемой»!

Мы с увлечением и гордостью смотрим грандиозную картину борьбы советских людей за освоение целинных и залежных земель. Сколько здесь силы, сколько динамики, как «кинематографична» эта тема даже во внешних формах ее проявления! Я думаю, что это одна из самых благодарных, самых «кинематографичных» тем, позволяющих использовать все специфические изобразительно-выразительные средства киноискусства.

Я надеюсь, что мое рассуждение о «кинематографичности» не будет понято как упрощенное требование писать так сценарии и ставить фильмы только такие, где все «динамично» — люди бегут, машины мчатся... Но я решительно против аморфных драматургически и аморфных по зрительному материалу произведений. Я бы хотел, чтобы темп, динамичность, действенность нашей сегодняшней жизни вошли в кино подлинно боевой правдой.

Киноискусство необычайно богато своими выразительными средствами. Мы можем показать и явления широчайшего охвата и самые мелкие детали, движение тысяч людей и глубочайшие переживания отдельного человека. Драматург должен знать об этом и применять всю силу своего таланта для того, чтобы сценарий был целиком кинематографичен, чтобы идея, тема образа были максимально выразительны в фильме.

Одной из особенностей кинодраматургии является то, что, с одной стороны, сценарист создает произведение, которое является предметом кинопостановки и образы которого будут содержанием фильма; с другой — он должен убедить, вдохновить, зажечь творческий огонь постановщиков фильма. В работе над таким сценарием кинематографист сталкивается с новым материалом, новой идеей. Это заставляет его искать новые формы ее кинематографического выражения.

К сожалению, так бывает далеко не всегда. Приведу примеры из собственной практики. (Возможно, мои ощущения субъективны, а требования к сценарию односторонни. Возможно, что во мне еще сильны впечатления от образности М. Горького; к тому же я до сих пор не забыл творчество таких кинодраматургов, по сценариям которых мне приходилось снимать, как Н. Зархи и Г. Гребнер.)

В конце сценария «Жуковский» есть эпизод, в котором Жуковский и его ученики осматривают местность для закладки ЦАГИ. Эпизод этот, написанный вполне реалистично, заканчивается так:

«И размываемые его напряженным взглядом (наплыв), тают глухие сугробы, зеленая трава и листья украшают пустырь, проносятся птицы, возникают большие новые корпуса ЦАГИ. И словно завершая долгий, мучительный, героический путь первых попыток, трагических крушений, уже завоеванного воздуха, но оставшейся неподвижной машины... (двойная экспозиция)... свободно взмывают с земли один за другим самолеты новых, все более и более совершенных конструкций.

Голос Жуковского:

— Но какое утешение знать, что там, впереди, идут молодые, сильные, и старость и юность сливаются в едином познании истины!

Крупный план Жуковского. Он говорит вам, зрителям:

— Смотрите в будущее, друзья! Смотрите в будущее...»

Я противник того, чтобы простым техническим приемам съемки, таким, как «наплыв» или «затемнение», придавалось смысловое значение, им совершенно несвойственное, а кадрам, снятым посредством наплыва или двойной экспозиции, — почти символическое звучание. Такого рода «патетические концовки» с использованием средств кинотехники ничего не дают для выражения идеи фильма, разрушают реалистичность художественного образа.

Когда перед оператором ставится такого рода задача — превратить вполне реальный материал в некоторый символ, это свидетельствует только о том, что автор не смог выразить свою идею в художественном образе и подменяет это наивным использованием кинотехники.

И если (конечно, только по моему личному мнению) образный строй сценария «Жуковский» ставил перед оператором неясные и часто невыполнимые задачи, то образный строй сценария «Мать» своей ясностью, конкретностью и выразительностью творчески вдохновлял оператора в его изобразительных решениях.

Приводя ниже отрывок из сценария «Мать», я подчеркнул в тексте те слова, которые ясно определяли характер изобразительной трактовки сцены и помогали ощутить необходимое пластическое решение.

«Вечер. Пустынная улица рабочей слободки небольшого губернского города. Низенькие серые домишки тесно сбиваются в две длинных ровных шеренги, окаймляют с обеих сторон уходящую глубоко вдаль улицу.

На первом плане керосиновый фонарь, чуть освещающий мрачный монумент городового.

Распахнувшаяся дверь одного из домов — кабака вместе с клубами пара выбросила на улицу двоих...

...Огромный мрачный детина постоял минуту на месте, затем неверными шагами пошел вперед.

Остановился у фонаря, прислонился к нему и мутными, бессмысленными глазами смотрит впереди себя.

Чуть повернувшееся в его сторону лицо городового.

Пьяный — слесарь Власов — повернулся и тем же заплетающимся шагом пошел, нелепо размахивая длинными руками, назад вглубь, исчезая в вечернем тумане.

Тема надписи:

ВСЕ БЫЛО, КАК ПОЛАГАЕТСЯ:
МАТЬ — ЗАБИТАЯ ЖЕНЩИНА И ОТЕЦ — ПЬЯНИЦА.

В комнате у Власовых. На кровати, уткнувшись в подушку, спит Пашка после тяжелой заводской работы. В темном углу, покачиваясь в такт работы, — мать.

На пороге — Власов. Вошел в комнату. Мутными глазами огляделся вокруг.

От дикого крика вздрогнула мать. Подняла глаза. И снова наклонилась над работой.

Открыл глаза Пашка, затем снова повернулся на другой бок и опять заснул.

Власов переводит мутный взгляд с вещи на вещь. Остановился на стенных часах с двумя гирями и утюгом, в виде груза подвешенным к одной из них.

Подошел к часам. Снял утюг, положил в необъятный карман брюк. Затем постоял минуту в раздумье, взял табуретку, приставил к стене, полез снимать часы.

Мать, следившая за ним глазами, поняла его намерение. Вскочила с места, подбежала к нему, пытается стащить его с табуретки. Отец ногой отпихнул ее.

Не отступает мать, уцепилась за него.

Звереет Власов. Орет:

КТО ЗДЕСЬ ХОЗЯИН?

Пашка проснулся. Открыл глаза, приподнялся, смотрит.

Мать оттаскивает отца... Замахнулся на нее Власов и, не удержав равновесия, полетел вниз, увлекая за собой часы.

На полу разбитые вдребезги часы.

В немом молчании смотрят оба на часы.

Опомнился Власов, рассвирепел, бросился на мать, бьет ее.

Отбивается мать.

Пашка вскочил с кровати, разнимает дерущихся.

Совсем рассвирепевши от неожиданного вмешательства сына, Власов ударил его так, что...

...полетел с ног Пашка, но быстро...

...вскочил на ноги, схватил со стола....

...молоток...

Замахнулся на отца:

НЕ СМЕЙ БИТЬ МАТЬ!

Оторопел Власов. В глазах Пашки такая угроза, что Власов выпустил жену. Выругался и пошел к выходу.

Утирая слезы, ползает по полу мать, подбирая...

...пружинки, колесики разбитых часов».

Этот отрывок, по моему мнению, является классическим примером того, как драматург использовал зрительную пластическую форму, чтобы охарактеризовать и обстановку, и эпоху, и социальную среду, обрисовать несколькими штрихами характер людей, их взаимоотношения, столкновения, то есть дать живую, наглядную и глубоко выразительную драматическую картину.

Я не думаю, чтобы в этой сцене были нужны еще слова, кроме тех, которые даны в виде реплик-надписей. Все выражено сжато, лаконично и с необычайной силой.

Обилие диалогов часто сводит на нет драматическую остроту столкновений и снимает с автора обязанность искать кинематографические средства и возможности, чтобы придать зрительную выразительность материалу.

Подлинная полнота кинодраматургического образа может быть достигнута коллективным трудом всех участников творческого процесса создания кинофильма. В этом процессе от кинодраматурга требуется не только знание жизни, не только владение средствами драматургии, но и знание и учет изобразительно-выразительных средств киноискусства, возможностей кинематографического выражения художественных образов на экране.

В. ВОЛОДИН

Народный артист РСФСР

О ФИЛЬМЕ С МУЗЫКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ

Музыка всегда сопровождала киноповествование, чуть ли не с первых дней рождения кино. Вероятно, это было вызвано необходимостью ритмически организовать, объединить действие, распадавшееся на ряд монтажных кусков, различных по напряженности и просто по протяженности. И если аккомпаниатор, обладая музыкальной культурой, находил для иллюстрации кадров такие отрывки, которые соответствовали характеру изображаемого и общему стилю вещи, он обогащал произведение, придавал ему не только стройность, последовательность раскрытия темы, но и усиливал его драматургию, образы героев, способствуя тем самым донесению до зрителя авторского замысла.

С появлением звука музыка вошла в кино органическим составным элементом. Однако, естественно, первое место стало принадлежать слову — кинематограф сближался с литературой, с театром, впитывая древнюю режиссерскую и актерскую культуру, преобразовывая ее, поглощая и развивая применительно к особенностям своих выразительных средств.

Но процесс этот ограничился почему-то творческим освоением достижений только драматического театра; большие и малые формы театра музыкального — опера, оперетта, музыкальная комедия — долгое время оставались вне внимания работников киноискусства. Да и до сих пор, говоря о кино, имеют в виду прежде всего и исключительно искусство драматическое, ведутся разговоры и споры только о нем, подавляющее большинство кинопроизведений создается в этом плане, а музыкальные фильмы являются, в сущности, разновидностью кинодрамы с той лишь разницей, что музыке в них отведена более активная роль.

Давно и закономерно определилось деление театров на драматические и музыкальные, и все понимают, что создание оперы или оперетты — дело совсем иное, нежели создание драматического спектакля любого жанра. В кино такого разделения нет. Правда, у нас созданы хорошие музыкальные фильмы, но они остаются все же своеобразными вариантами обычного киноповествования, обогащенного песнями, музыкой и танцами.

Кинооперетты, а тем более кинооперы нет еще на наших экранах. И это очень жаль. Зрители настойчиво требуют создания таких произведений, справедливо полагая, что их появление будет ценнейшим вкладом в развитие нашей советской культуры и что создание серьезных музыкально-кинематографических произведений по плечу нашему киноискусству, накопившему достаточный идейно-творческий и профессиональный опыт.

В самом деле, в опере синтетически объединены драматургия, музыка, мастерство режиссера, артистов — вокалистов и танцоров, художника. Но

кино тоже искусство синтетическое, усиленное и дополненное чудесными свойствами независимости от размеров сцены и обладающее таким могучим творческим средством, как монтаж. Мы видели разительные результаты объединения средств кино с инструментальной музыкой и вокалом в замечательной «Сцене под Кромами» в фильме «Мусоргский», видели отрывки опер Глинки и Римского-Корсакова в картинах, посвященных этим композиторам. Одних подобных примеров достаточно, чтобы судить о том, каким впечатляющим, сильным, необычайным по силе воздействия зрелищем была бы опера, осуществленная на экране.

Сейчас, когда партия, народ призывают своих художников к новым смелым дерзаниям, к многообразию жанров, творческих почерков, к овладению новыми высотами мастерства во всех видах искусства, стоит подумать и, наконец, попробовать свои силы в создании нового вида зрелища — кинооперы.

В принципе это дело мыслится мне так. Композитор пишет оперу в расчете не на привычные и неизбежно ограниченные возможности театра, а на все обилие творческих и технических возможностей кино, способного проникнуть в интимный духовный мир героев и выявить перед слушателем-зрителем движущие силы больших общественных событий, способного развернуть и камерное действие и картины крупных исторических масштабов. Совместно с композитором работают драматург, кинорежиссер, на более поздней стадии включаются и кинооператор, и художник, и основные исполнители. Если авторам есть что сказать, если движет ими большая идея и, воплощая ее, они идут от знания действительности, направляют свое творчество к раскрытию социальных закономерностей жизни, выявляющихся в поведении, психологии, характерах героев, если они обладают необходимым мастерством, — нет оснований сомневаться в успешности их труда.

Могут сказать: раз, мол, это в принципе так просто, то почему же нет у нас множества новых хороших современных опер на сценах театров? Отметим, что за последнее время новые оперы стали уже появляться (напомним хотя бы «Декабристов» Ю. Шапорина, «Богдана Хмельницкого» К. Данькевича, «Степана Разина» А. Касьянова). Однако главное в другом — мне кажется, что именно кино с его богатством возможностей художественного отражения действительности, с его приближением к реальной жизни предоставляет авторам такие творческие просторы, каких не может дать театр с непреодолимой его условностью и установившимися каноническими приемами. Думается, что именно трудности отражения современной жизни в рамках театрально-оперной условности — причина недостаточного развития у нас оперного жанра. Кино же с его значительно меньшей условностью облегчает решение этой задачи.

Будь я композитором, я непременно попытался бы проложить первую тропку на этих неизведанных путях. Мне кажется, что честь первооткрытия (ведь киноопера — не обычная опера на экране, а новое, оригинальное музыкально-драматическое кинопроизведение) должны оспаривать между собой лучшие из наших композиторов и кинорежиссеров.

Оригинальная опера, рожденная специально для кино, — пока еще только мечта. А народ уже давно хочет слушать оперу в любом населенном пункте страны, где еще нет музыкальных театров, и, в частности, хочет слушать замечательные произведения оперной классики, особенно русской, лучшие произведения советских композиторов, уже осуществленные постановкой. Не откладывая дела в долгий ящик, не дожидаясь создания специальных киноопер, нужно уже сейчас, сегодня приступить к созданию фильмов, хотя бы на материале музыкальных произведений, поставленных на сценах ведущих театров Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси, Риги, Ташкента, Новосибирска, Горького и других городов страны.

И речь идет не о простой съемке оперного фильма-спектакля. Ведь если и первые драматические фильмы-спектакли, точно фиксировавшие то, что происходит на сцене, имели ограниченную ценность документа, воспроизводящего постановку, то в последующих работах уже были найдены возможности вносить поправки, требуемые кино, и фильмы-спектакли стали зрелищем полноценным, порой даже более совершенным, нежели в театре. То же может произойти и с оперой: идя от фиксации оперной постановки к творческому воспроизведению оперы на экране с использованием средств кино, можно накопить ценный опыт и для создания произведений оригинального жанра кинооперы.

Вслед за малоудачными или полуудачными «Запорожцем за Дунаем», «Черевичками», «Майской ночью», вслед за первой скромной удачей поставленного Г. Рошалем «Алеко» могут и должны появиться на экране творения Глинки, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова и других корифеев русской музыки, лучшие из опер советских композиторов. Осуществляемая сейчас на «Мосфильме» постановка «Бориса Годунова» — хорошее начало, но только начало.

Поскольку я артист музыкального театра, точнее — театра оперетты, музыкальной комедии, постольку перейду к вопросам более мне знакомым и непосредственно касающимся — к вопросам о кинокомедии и, в частности, кинокомедии музыкальной.

Оперетта — малая опера. Она также строится по законам музыкальной драматургии, но угол зрения, под которым рассматривается тема, у оперетты иной. С присущей ей жизнерадостностью, остроумием, атмосферой непринужденного веселья оперетта дает зрителю отдых, зарядку, ощущение бодрости и в то же время зовет к чему-то хорошему. Комедия, даже обладающая всеми этими качествами, все же беднее и бледнее оперетты, ибо лишена того, что дает музыка, что привносит вокальное исполнение.

Даже так называемые «музыкальные кинокомедии», в которых обильно представлены и музыка и вокал, далеки от сложившегося представления об оперетте, где музыка является основой драматургии, где музыкальная тема проходит через все произведение, где наличествуют музыкальные характеристики героев.

Такие хорошие кинопроизведения, как «Цирк», «Волга-Волга», «Трактористы» или «Кубанские казаки», несмотря на различие и в содержании и в авторских почерках, развивали, в сущности, лишь один из жанров музыкального фильма — кинокомедию. Музыка писалась для них специально, были в них великолепные музыкальные номера, блестяще решенные эпизоды, много песен и танцев, веселое, легко развивающееся действие, а порой и нравоучительная мысль. Но думается, что все это могло бы совсем по-новому прозвучать в ином жанре музыкально-драматического комедийного творчества — в оперетте. Ведь в оперетте поют все герои, поют все время, от первого действия до последнего. В оперетте диалог, разговорная речь — такое же исключение, как в «музыкальной кинокомедии» танец и пение. Жаль, что мастера кино так и не попытались утвердить на экране жанр кинооперетты.

Режиссеры оперного театра, как правило, не берутся за постановку драматических спектаклей, я же призываю работников кино вторгаться в неведомую им область творчества: ставить оперы и оперетты. Нет ли здесь противоречия?

Во-первых, речь идет о тех кинорежиссерах, которые обладают значительным уровнем музыкальной культуры (могу их назвать: Г. Александров, И. Пырьев, Г. Рошаль, А. Ивановский).

Во-вторых, ведущей фигурой при создании таких кинокартин, по-моему, должен быть автор музыки — композитор (в содружестве с кинематографистами).

Что касается исполнителей, то к услугам киноработников целая армия замечательных артистов, которыми так богата наша музыкальная сцена, — и люди с опытом, и одаренная вокальная молодежь, с успехом дебютирующая в театрах и концертных залах страны и достойно поддерживающая честь и славу советского вокального искусства на международных фестивалях и соревнованиях. Надо заметить, что среди этой молодежи много таких, кто не стал еще «стопроцентным» артистом театра, кто находится в стадии становления сценического мастерства и с успехом может оказаться великолепным артистом «музыкального экрана». Наконец, высокими вокальными данными обладают и многие из артистов кино. Да кроме всего прочего у кинотехники есть благодарная возможность соединить актерское мастерство популярного артиста экрана с вокальным мастерством прославленного певца.

Словом, дело не за возможностями — творческими и техническими, а за желанием самих работников кино и театра, которые, объединив усилия, смогут двинуть вперед новое, интересное, важное дело — создание киновариантов опер и оперетт, оригинальных произведений киномузыкального жанра.

Каковы же творческие принципы создания таких произведений? Их основа основ — музыкальная драматургия.

Применительно к кинооперетте, я с полной мерой ответственности должен разубедить тех художников кино, кто полагает, что этот жанр ограничивает их возможность активного вмешательства в жизнь, обращения к актуальным темам современности, воздействия на зрителя для воспитания его в духе коммунистической идейности и морали.

Долг художника — использовать все средства, все возможности для активного участия в строительстве новой жизни, для помощи в решении любых задач, стоящих перед народом, — и больших и малых. Круг тем, которые можно поднимать в жанре оперетты, — необычайно широк. Следовательно, при решении задач, стоящих перед киноискусством, и кинооперетта должна быть применена как оружие большой действенной силы.

Быть может, и здесь следует тоже начать с постановки лучших из имеющихся советских оперетт. Их немало появилось за последние годы. Правда, перебирая в памяти некоторые из них, я затрудняюсь предложить определенную. «Самое заветное» — веселая и смешная, но, с моей точки зрения, несколько недоработанная в музыкальном отношении; «Вольный ветер» — значительно более удачна по музыке, но не очень смешна. А почему бы не взять лишь их музыкально-драматургическую основу и доработать вместе с талантливыми композиторами применительно к требованиям, масштабам и особенностям кино? Почему бы не привлечь И. Дунаевского, имеющего большой опыт работы в кино, В. Соловьева-Седова и других наших одаренных художников-музыкантов к созданию оригинальных оперетт для экрана?

* * *

Искусство музыкального фильма не исчерпывается этими двумя еще несуществующими жанрами — кинооперой и кинооперettой. У нас на экраны выпускались другие виды музыкальных картин. Хочется сказать несколько слов и по их адресу.

В «Музыкальной истории» и «Антон Иванович сердится» музыке отведена настолько большая роль, что эти киноповествовательные произведения без музыки немыслимы. И все же это роль чисто служебная. Сюжет здесь возникает и развивается не на музыкальной основе; наоборот, музыкальная ткань приспосабливается к развитию сюжета.

Можно представить себе фильм, где бы музыка более глубоко включалась в образный строй произведения, соединялась со значительным со-

держанием и была направлена к решению большой, общественно значимой темы (которая отнюдь не противопоказана и кинокомедии).

«А веселость, непринужденность, «облегченность» комедии?» — спросят меня. Не говоря уже о том, что музыкальный фильм не обязательно должен быть комедийным, замечу только, что «облегченность» комедии вовсе не означает какого-то снижения требований к ее идейной направленности. Веселое и смешное возникает в комедии от угла зрения, внимания к определенным сторонам действительности.

Объектом комедий могут быть явления, совершенно различные по значимости.

Например, картины И. Пырьева «Богатая невеста», «Трактористы» были рассказом о новом, что происходило в ту пору в колхозном селе. Брались стороны жизни, которые правомерно показать в комедийном плане, но за ними вырисовывались отношения, расстановка сил, черты труда и быта нашего колхозного крестьянства. Можно сказать, что это — комедии бытовые.

Комедии Г. Александрова бытовыми назвать нельзя. Не о жизни и быте оркестра рассказывали «Веселые ребята», не о почтальоне Стрелке говорилось в «Волге-Волге», да и в «Светлом пути» в типическую судьбу советской текстильщицы вплетались такие фантастические отступления, что стирались грани между былью и сказкой. Естественно, что такого рода фильмы ближе к жанру музыкальной комедии и, следовательно, к оперетте (кусок которой, правда, весьма внешне, зрительно, был изображен в «Весне»).

И в работах Пырьева и в работах Александрова собственно музыкальная драматургия возникала только эпизодически, чаще всего дело ограничивалось исполнением музыкально-вокально-хореографического дивертисмента.

Пожалуй, более последовательно музыкальны работы А. Ивановского, им-то как раз и свойственно параллельное развитие музыкальной темы; из картин же Г. Александрова и И. Пырьева ближе всего к музыкальным фильмам «Цирк», «Волга-Волга» и «Сказание о земле Сибирской». В «Цирке» даны интересные музыкальные характеристики героев, музыка соответствует и общему, несколько мелодраматическому строю произведения и отдельным его эпизодам, логически возникает замечательная «Песня о Родине». Рождалась, развивалась по ходу действия и достигала мощного симфонического звучания и песня о великой русской реке в «Волге-Волге». В «Сказании о земле Сибирской» создание симфонии проходит основной темой и в сюжете и в музыке, органически ведет действие и служит средством выявления духовного мира героя. Это наиболее, на наш взгляд, верный путь для искусства музыкального фильма.

Как видим, вне внимания мастеров кино остались многие разновидности музыкального фильма. К примеру, не было у нас картин, рассказывающих историю рождения и судьбу какого-либо популярного музыкального произведения. Не было картин о возникновении и росте того или иного музыкального исполнительского коллектива. Серьезные проблемы искусства (борьба с чуждыми, буржуазными влияниями, борьба различных направлений и т. д.) можно было бы поставить и разрешить в произведениях, героями которых явились бы наши композиторы, учащиеся музыкальных учебных заведений, артисты оперы, оперетты (ведь не сразу, например, пробила себе дорогу наша современная советская оперетта, а в борьбе против «облегченной», бездумной музыки оперетты «европейской»).

Жизнь наша выдвигает много тем для веселых и в то же время очень содержательных, серьезных произведений музыкально-кинокомедийного жанра, в том числе и для кинооперетты.

* * *

Есть у нас и еще одна разновидность музыкального фильма. Это — биографические картины о выдающихся композиторах. Произведения великих музыкантов звучат на протяжении всего фильма, однако полностью сливаются с изображением лишь там, где показываются отрывки из оперных постановок. В остальном же — это обычное драматургическое повествование, к тому же обедненное стремлением авторов освободить его от жизненных деталей и связей, обрисовать героя не всесторонне, во всей глубине и сложности облика, а гиперболически выделяя только одну (хотя и самую для нас важную) сторону его деятельности — творческую. Поэтому подобные фильмы сплошь и рядом оказываются умозрительными, в них обнажена логика замысла авторов, но ослаблена психологическая обоснованность поведения действующих лиц, неполно раскрыты их характеры. Потому же и музыка зачастую существует здесь как конечный продукт творческой деятельности героя и живет на экране самостоятельной жизнью, как бы в отрыве от ее творца.

Из сказанного опять же не следует, что подобные фильмы плохи. Я хочу лишь подчеркнуть основную мысль: в кино еще не сделано серьезных попыток создать произведение, от начала и до конца основанное на музыке, еще нет, следовательно, картин, которые можно было бы назвать подлинно музыкальными. А они могут и должны быть.

* * *

Музыкальная комедия, будучи музыкальной, в то же время остается комедией. Следовательно, в ее создании должен быть использован богатый опыт работы над советскими кинокомедиями вообще.

Чем, какими своими качествами они привлекают зрителя?

В основе советской комедии лежит не бездушный пустопорожний смех над глупыми и нелепыми вещами, а жизнеутверждающий, умный, здоровый смех над явлениями, подлежащими уничтожению, смех, достойный высокого уровня общественного сознания советского зрителя.

Вот этого-то уровня и недооценили многие киноработники. Как сильно действующее средство стали они распределять смех гомеопатическими дозами, всякий смех относили к разряду оскорбительного и старались оберегать комедийных персонажей от мнимого оскорбления, поскольку все они, дескать, являются советскими людьми. Чуть ли не каждая реплика, каждое смешное положение становились предметом глубокомысленных соображений на тему: «Над кем смеетесь?» или: «Как бы чего не вышло».

Я помню, как при съемках «Первой перчатки» возникло в группе предложение: раз участвует в фильме артист Володин, значит надо использовать его творческие данные и включить в фильм куплеты. Но какой переполох поднялся по поводу, скажем, таких слов в куплетах:

«Если хочешь быть здоров,
Постарайся
Обойтись без докторов...»

«Что это? — вопрошали лишенные чувства юмора и не в меру осторожные товарищи. — Отрицание медицины? Или огульный поклеп на ее служителей?»

С большим трудом удалось разъяснить, что это всего лишь частная, да и то не всерьез утверждаемая точка зрения конкретного персонажа, вполне уместная в данной конкретной комедийной ситуации. А сколько таких споров приходилось вести и авторам сценариев, и режиссерам, и актерам комедийных фильмов по поводу чуть ли не всего того, что смешно и что делает фильм комедией.

Я снимался также в «Цирке», «Волге-Волге», «Светлом пути», «Кубанских казаках». Я доволен своими комедийными киногероями: они умные, хорошие советские люди, одаренные крепким народным юмором, не просто веселящие публику, а подсказывающие зрителю определенную мысль, определенные выводы. В этом — немалая заслуга И. Пырьева, Г. Александрова, очень помогавших мне в работе над ролями.

Конечно, некоторые из этих образов, быть может, недостаточно доработаны и могли стать лучше.

Я был бы еще более доволен, если бы мне довелось вывести в кинокомедии образ бюрократа или проходимца, разоблачить его нутро, осмеять его и тем помочь выкорчевыванию таких людей из жизни.

Но чтобы более обстоятельно показывать и положительных и отрицательных героев, надо шире развертывать работу над кинокомедией и смело проникать в новые области могучего искусства кино, в частности, взяться за создание и веселой музыкальной комедии, кинооперетты.

Музыкальная кинокомедия, кинооперетта — комедия положений, конфликтов, а не повествование на музыкальном материале. Содержанием ее должно стать не только хорошее, но и плохое, что есть еще в нашей жизни Наша комедия обязана дать зрителю остроумное, веселое зрелище, несущее бодрость, зарядку для творческого созидательного труда и пищу для ума и сердца, обязана помочь в борьбе с недостатками и пороками, еще бытующими в нашем советском обществе и мешающими нам двигаться вперед. Проблемы морали, быта, любви, семьи — все это входит в круг тем, которые можно разрабатывать средствами кинооперетты.

Очень часто слышишь недоуменные вопросы зрителей: почему у нас так мало комедий? Что делают мастера комедийного жанра, почему они молчат? Почему нет на экране комедий с участием таких популярных артистов, как И. Ильинский, М. Жаров и многие другие? Почему не снимаются в кино известные артисты оперетты — не только московской или ленинградской, но и театров музыкальной комедии многих других городов?

Достается от зрителей и нашим ведущим мастерам кинокомедии — Пырьеву, который ставит сейчас кинодраму, а до этого долго не ставил ничего, и Александрову, у которого получился слишком уж длинный перерыв между последней комедией «Весна» и новой (да и неизвестно, когда еще она будет!). К тому же, говорят зрители, почему не делает комедии молодежь, способная выступать в этом жанре.

Комедий может и должно быть много. И разных: сатирических, лирических, водевилей, обозрений, комедий в стихах, с куплетами, с образами гротесковыми, шаржированными, с пением и танцами, со всем богатством выразительных средств драмы, оперетты, эстрады и цирка. Обязательно среди них должны быть кинооперетты со свойственной им непринужденностью, блеском, весельем.

* * *

И еще одно замечание — о песне. Сколько их когда-то вошло в жизнь с экрана! А где же новые? Их нет. (Песни из «Кубанских казаков», завоевавшие популярность, уже имеют четырехлетнюю давность.)

Мало сейчас хороших песен в фильмах. Помимо прочих своих достоинств, музыка песни должна быть легкой, запоминающейся, свободно ложиться на среднее, «немузыкальное» ухо. Надо подумать и о том, чтобы через музыкальный фильм пропагандировалась высокая музыкальная культура — классическая музыка, лучшие произведения советских композиторов, новая наша песня — привольная, радостная, могучая, теплая, та песня, которая «строить и жить помогает».

Выступал я как-то в клубе одного из больших московских заводов и после концерта любезные хозяева проводили меня в цех, познакомили со

своей работой. Молодой токарь, возившийся у станка, как мне показалось, мурлыкал себе под нос. Я подошел ближе, прислушался: он напевал хорошо мне знакомый мотив физкультурной песни из «Первой перчатки». Вначале я попросту обрадовался — актерская гордость заговорила во мне: мой труд, много лет назад осуществленный, живет в народе. Но вспомнил я, что именно много лет назад была создана эта песенка, и полюбопытствовал, почему именно ее поет мой новый знакомый.

— Вы же новую не придумали, — отвечал он. — Вот придумаете, споете в какой-нибудь кинокомедии, и тогда мы будем петь не только старые песни.

Песня нужна не только молодому токарю, но и тем, кто убирает хлеб комбайнами, всем, кто трудится на фабриках и заводах, кто зимой побежит на лыжах или знойным летом отдыхает на берегу реки, нужна песня и в клубе, и дома, в кругу друзей, и в минуту раздумья в одиночестве...

Будут разные фильмы, комедии, оперетты, будут и разные песни, на любой возраст и вкус.

Но вот меня недавно пригласили на киностудию и предложили сделать пробную съемку на серьезную роль в серьезном фильме. Факт, конечно, мелкий, однако имеющий общественное значение: артиста оперетты приглашают на роль не в веселой музыкальной комедийной картине...

Вот почему с особой настойчивостью хочу я повторить еще раз, что нам очень нужны сейчас не только фильмы с музыкой, а музыкальные фильмы, в частности, кинооперы и кинооперетты.

И. ИВАНОВ-ВАНО

НЕИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

За тридцать лет своего существования советское искусство рисованного фильма достигло больших успехов и получило широкое признание и в нашей стране и за ее рубежом. Упорным трудом советские мультипликаторы добились многого и в творческом и в техническом отношении.

Однако, анализируя высокое качество наших последних рисованных фильмов, невольно начинаешь обращать внимание на отсутствие в большинстве из них острой шутки, гротеска и той веселой непосредственности, которая так свойственна искусству мультипликации.

Не теряем ли мы сейчас эти его ценные особенности, увлекаясь изобразительной стороной, высоким качеством движения и особыми феерическими эффектами фильма?

К сожалению, мы действительно начинаем забывать о юморе, о художественной гиперболизации явлений, о мультипликационной остроте и веселости, и поэтому иные рисованные фильмы, несмотря на их большие художественные достоинства, все же выглядят подчас сухими, дидактическими, а порой даже скучными.

Конечно, вся мультипликация не может быть только смешной. Это искусство многогранно, и направления, в которых оно развивается, чрезвычайно разносторонни. Политическая сатира, памфлет, плакат, народная и современная сказка, басня, повесть, рассказ, фантастика, музыкальная комедия, научно-познавательные фильмы — вот некоторые из жанров, в которых работает наша советская мультипликация.

Но среди многих направлений есть главные, основные: это — сказка, мир фантастики, сатира, карикатура. И здесь мультипликация должна быть смешной, веселой, острой и занимательной.

Мультипликация — условное кинематографическое искусство, изображающее нарисованный мир, в котором действует нарисованный персонаж. Основное преимущество «ожившего» рисунка заключается в беспредельной свободе творческого видоизменения действительности под углом зрения идейно-творческих задач художника. Рисованный персонаж живет своей особой жизнью, в своем особом условном мире. Он может свободно видоизменяться, принимать любую форму, оставаясь в то же время вполне реальным. Не только человек или животное, но и любой предмет может оживать в мультипликации, воплощаться в художественный образ, приобретать характер.

В этом отношении для мультипликации нет ничего недоступного. Это искусство почти неограниченных возможностей, где действительность тесно переплетается с фантазией, и вымыслом, а все необычное и, казалось бы, неестественное выглядит реальным и вполне убедительным. В

этом природа и основные особенности искусства рисованного фильма. Некоторые думают, что его достоинства определяются качеством копирования событий, явлений и положений, существующих в реальной жизни. Чем точнее, «как в жизни», будет двигаться, «играть» в мультипликации рисованный персонаж, тем якобы лучше. Поэтому персонаж рисуется так, как это может быть в жизни, без отбора характерных, типичных явлений. А если и встречаются у иного персонажа характерные, типические черты, то и здесь авторы не идут дальше образа, который мы видим в «натурной» художественной кинематографии. При создании рисованного персонажа подбирается подходящий актер, который соответственно гримируется и снимается на пленку согласно сценарию. Затем игра актера в точности копируется переносом с пленки на бумагу, то есть переводится в рисунок. При таком процессе светотеневое фотографическое изображение игры актера заменяется линейным, плоско расцвеченным рисунком, то есть изобразительная форма, свойственная одному виду искусства, механически подменяется формой, свойственной другому виду.

Этот метод на корню подрезает все прекрасные возможности своеобразной игры рисованного персонажа со свойственной ему художественной трансформацией и гиперболизацией. Мультипликация от этого становится сухой, скучной. Никакой актер не может сыграть так, как рисованный персонаж в руках художника-мультипликатора. Этот персонаж в состоянии в буквальном смысле слова вытягиваться в ниточку и пролезать в игольное ушко, залезать в бутылку и снова выбираться из нее, принимать размеры великана или превращаться в воду, в каменный столб, в комара и при всех этих безгранично разнообразных физических действиях проявлять новые художественные качества, рождать новые интересные образы.

Ограничить беспредельные возможности мультипликации механической копировкой «живого актера» — значит уничтожить основные характерные признаки, которые делают мультипликацию особым видом искусства. Вопреки мнению некоторых художников, подобный подход ничего общего не имеет с реализмом в рисованном фильме. С одной стороны, копировка игры актера, построенная только на механической фиксации его движений, без учета особенностей изобразительной формы, присущей искусству рисованного фильма, может привести к натурализму. С другой стороны, когда при перерисовывании не чувствуется никакой другой цели, кроме стремления заменить фотографическую изобразительную форму графической, линейноплоскостной формой, это может привести к формализму.

Подлинный реализм в мультипликации заключается не в копировании действительности, не в подражании реальным движениям людей, а в выявлении средствами ожившего рисунка главных, типических явлений жизни. Умение наблюдать жизнь, отбирать характерное и обобщать, преувеличивать действительность в специфической художественной форме является сущностью любого реалистического искусства, в том числе и мультипликационного. Только реалистическое преувеличение, заострение типического образа может ярко, правдиво вскрыть внутреннюю сущность изображаемого явления. «Подлинное искусство всегда более или менее преувеличивает действительность», — говорил А. М. Горький. А искусство мультипликации благодаря своей условности требует особого преувеличения действительности.

Мультипликация — это в первую очередь искусство движения, но движения не вообще, а выразительного, характерного, искусство особой «эмоциональной игры» рисованного персонажа, которая подмечается художником в существующей действительности в процессе ее изучения, осознается им, художественно трансформируется. Гиперболично и гро-

тесково изображаются не только внешние характерные черты персонажа, но и его поведение — «игра». Именно так, средствами острого, выразительного, легко запоминающегося рисунка и может быть создан ценный, яркий образ в мультипликации.

Эти особенности не только диктуются самой творческой сущностью искусства мультипликации, но и вытекают из характера технологического процесса создания рисованных фильмов. Чтобы сохранить свое основное характерное качество при множественном изготовлении рисунков, персонаж должен быть особо выразительным, четким и удобным для многократного воспроизведения.

К сожалению, подчас мы наделяем наших персонажей невыразительной внешностью. Этот недостаток особенно заметен у положительных человеческих персонажей, которые очень часто не имеют яркого характера, выглядят сухими и неинтересными. Происходит это потому, что мы всячески опекаем их, боимся, как бы яркая форма не исказила их, опасаемся обвинений в формализме и поэтому стараемся наделить положительных персонажей обыкновенными человеческими чертами, избегая художественного преувеличения, гротеска.

Копируя живых людей, мы, правда, иногда наделяем их некоторыми художественными качествами, но делаем это робко и невыразительно. Поэтому образы людей имеют мелкие, маловыразительные черты, в них нет яркой изобразительной характеристики. А ее отсутствие не дает художникам-мультипликаторам широких возможностей свободно вести игру персонажа, поведение его получается вялым, монотонным, скучным.

Такие невыразительные персонажи есть, например, в фильме «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», где героиня механически и однообразно перемещается в плоскости экрана, совсем не напоминает прекрасного сказочного образа Аленушки. Впечатление манекена, механически перемещающегося в плоскости экрана, производит и Добрый молодец, сделанный без всякого характера, без отличительных признаков. То же можно сказать и о старике из фильма «Три мешка хитростей». По сценарию старик должен быть трудолюбивым, добрым и в то же время хитрым, изобретательным. Изображение же старика — тусклое, невразумительное, а отсюда и поведение его не стало ярким.

Некоторые считают, что преувеличение и заострение характеров персонажей вынудит художников к отходу от реалистического рисунка. Нет, это не так. Ведь реалистический рисунок очень разнообразен. С одной стороны, можно назвать таких мастеров рисунка, как Микеланджело, Леонардо да Винчи, Репин, Серов; с другой — Домье, Гойя. И те и другие пользовались приемами преувеличения, заострения образа, но каждый по-своему. Особый подход к рисунку у Агина и Боклевского, у Петра Соколова и Виктора Васнецова, у Сойфертиса и Кукрыниксов, но все их работы лежат в плане реалистического рисунка.

В зависимости от задач, которые стоят перед мультипликационным произведением, характер рисунка в нем может и должен меняться.

Яркий характер может быть создан и наивным, примитивным рисунком. Так, в интересном фильме «Федя Зайцев» один из главных героев фильма, «человечек», сделан весьма просто: «точка, точка, запятая, минус, рожица кривая». Несмотря на примитивность рисунка, в этом «человечке» больше характера, больше образности, чем в мальчике — Феде Зайцеве, который как будто и ближе к «реалистическому рисунку». Почему так происходит? Прежде всего потому, что этому «человечку» есть что делать в мультипликации: он наделен большими возможностями мультипликационной игры, трансформации, перевоплощения. Он не обычен, он может делать все, что угодно.

Даже в произведениях, сценарии которых дают возможность использовать острый гротеск, мы все же прибегаем к так называемому «эклерному методу», то есть снимаем актера и перерисовываем его. Так, в фильме «Волшебная птица» почти все персонажи были сатирическими и художникам-мультипликаторам предоставлялись широкие возможности своим мастерством, чисто мультипликационными средствами обогатить рисованные образы. Но вместо этого они копировали игру «живых» актеров, что лишило фильм необходимой остроты, образности, сатиры, веселости.

Мы не используем сейчас и других характерных особенностей мультипликации. В частности, нет у нас теперь полной слитности — синхронности поведения рисованного персонажа с ритмом и характером музыки. А ведь такая слитность хорошо подчеркивает и обогащает игру персонажа, выявляет его пластику, повышает образность движения, усиливает эмоциональное воздействие фильма и создает особую прелесть искусству мультипликации. Этот метод применялся в наших старых фильмах, являлся их органической составной частью. Сейчас в большинстве фильмов музыка играет чисто иллюстративную роль, как во многих «натурных» кинофильмах. А в мультипликации, которой в первую очередь свойственно искусство пантомимы, роль музыки должна быть примерно такой же, как и в балете.

Добившись больших успехов в мультипликации, мы совершенно неоправданно отказываемся от многих ее замечательных возможностей. Нужно создавать «необычные», действенные мультипликационные образы, нужно в поведении, в острой игре персонажей (а это могут быть не только люди и животные, но любые предметы) отражать характерные, типические явления нашей жизни.

Тема борьбы с бракоделами, например, может быть разработана в мультипликации интереснее, острее, доходчивее, если на экране будут действовать не сами бракоделы, а их продукция. Так, покосившийся шкаф, уродливый буфет, кривоногий стол и хромые стулья могут стать образами мультипликации и создать нужный бичующий сатирический фильм. Можно привести не мало подобных примеров.

Такие образы, как Буратино, сделанный из полена, как герои Джани Родари — Луковка, Вишенка, синьор Лимон, синьор Помидор, Тыква и другие, — органичны искусству мультипликации.

Задача заключается в том, чтобы уметь находить подобные образы и давать им полноценную жизнь в рисованном фильме, всемерно обогащая этим искусство мультипликации.

О. КУБЛАНОВ

КАК НАС ОБУЧАЛИ СЦЕНАРНОМУ МАСТЕРСТВУ

Мы учились около пяти лет на сценарном факультете Всесоюзного государственного института кинематографии. Пять лет студенческой жизни отданы нами на овладение мастерством кинодраматурга, на творческое формирование будущих сценаристов.

Как мы учились? Что мы запомним и что позабудем, покидая стены института? Что нам поможет и что... помешает? Были ли годы обучения по-настоящему плодотворными или... прошли даром?

О некоторых вопросах, волнующих нас, выпускников-сценаристов, и хочется сейчас поговорить.

Бесспорно, институт дает студенту много знаний. Больше того: многие студенты нашего курса стали на путь литературного творчества только благодаря институту. Вот характерный пример. В сорок девятом году вместе с нами поступил на сценарный факультет Игорь Болгарин. Он пришел прямо со школьной скамьи. Первое время мы иронически относились к Игорю: ведь он не умел даже правильно изложить свои мысли!.. Но была у него жажда к творчеству, было умение видеть жизнь, обладал Игорь и юмором.

Творческую практику Игорь проводил на строительстве Каховской гидроэлектростанции. Что и говорить, не каждый опытный журналист ухватит такие масштабы работ, «поймает» пульс такой стройки! Но молодой студент, впервые попавший на крупное строительство, не растерялся. На институтских семинарах немало говорилось о том, как собирать материалы для будущего произведения, как подходить к людям, изучать документы. Это много дало студенту. Из Каховки он написал несколько писем в «Комсомольскую правду». В редакции обратили внимание на живой характер корреспонденций, напечатали их.

Быть может, это случайность? Просто попал человек на «хороший» материал, потому и напечатали? Редакция дает ему новое серьезное задание: он едет в Костромскую область на лесные разработки. В газете появляется большой интересный репортаж «Лесная быль». После этого редакция обратилась к руководству института с просьбой разрешить зачислить Игоря Болгарина в штат сотрудников газеты и обязалась предоставить ему отпуск для подготовки к государственным экзаменам и защите диплома.

Конечно, Игорю Болгарину еще далеко до квалифицированного литератора: еще очень много придется ему поучиться, чтобы выйти на путь самостоятельной творческой жизни. Но пример этот — яркое доказательство того, что литератора можно воспитать. Игорь Болгарин будет литератором — в этом не может уже быть сомнения, как нет сомнения и в том, что именно обучение на сценарном факультете открыло ему путь в литературу.

Можно было бы привести и другие примеры, подтверждающие, что есть драгоценные зерна в практике подготовки будущих сценаристов. Вместе с тем тот факт, что за три десятка лет институт дал нашей кинематографии ничтожное количество драматургов, говорит о том, что с подготовкой сценаристов далеко не все благополучно. И не случайно сейчас, когда годы учебы позади и когда, казалось бы, перед нами широко открыты пути творческого труда, нас так волнует вопрос: достаточно ли мы вооружены профессиональным мастерством кинодраматурга?

На чем основано это наше волненье?

Вот, например, с чем нам пришлось столкнуться. В первом же семестре первого курса на нас лег такой груз общеобразовательных дисциплин, что приходилось проводить по десять-двенадцать, а иногда и по четырнадцать часов в стенах института. А как обстояло тогда же дело со специальными дисциплинами? Приведу несколько выдержек из программы по курсу истории изобразительных искусств: «Искусство древнего Египта» — один час; «Античное искусство» — один час; «Греческая классика»— два часа; «Скульптура и архитектура греческой классики» — два часа; «Искусство эллинизма» — два часа; «Римское искусство» — два часа; «Средневековое искусство» — два часа. И так далее.

Спрашивается, многое ли можно усвоить при таких темпах?

Очевидно, либо не нужно включать в учебную программу сценарного факультета курс истории изобразительных искусств, либо следует серьезно отнестись к предмету.

Тогда, в самом начале занятий, мы, естественно, еще не были в состоянии «сопротивляться». Но вскоре наши протесты достигли такой силы, что соответствующее начальство решилось заняться программой по указанному курсу.

Нам кажется, что следует серьезно поразмыслить над тем, как облегчить жизнь студента творческого института, хотя бы на первом курсе. Почему, спрашивается, такой необходимый и интересный предмет, как теория литературы, студент-сценарист должен сдавать на первых же двух семестрах?

Но основное, разумеется, — обучение сценарному мастерству. Не раз в нашей будущей работе, строя в сценарии тот или иной эпизод, сцену, мы будем вспоминать практические указания своих педагогов.

Как-то мы разговорились с руководителем сценарного отдела из центральных киностудий о том, как работают редакторы — выпускники сценарного факультета. Он сказал: «На первой стадии, когда нужно дать автору самые общие советы, молодые редакторы кое-как справляются с работой. Но как только требуется помощь драматургу или режиссеру в дальнейшей разработке сценария, то выпускники института оказываются почти беспомощными. А с режиссерским сценарием они вообще не знают, что делать...»

Действительно, практическая подготовка будущих сценаристов (многим из которых приходится работать редакторами) во время обучения в институте поставлена очень слабо. Проучившись без малого пять лет в институте кинематографии, мы по-настоящему так и не узнали, как же работает на площадке режиссер с актером! И это мы — будущие сценаристы, призванные писать роли для актеров, давать материал для постановки режиссеру!

А в то же время в нашем институте преподавали такие мастера, как М. Ромм, С. Герасимов, Г. Александров, Ю. Райзман, И. Пырьев. И сколько мы ни бились, сколько нас в этом ни поддерживали наши мастера, но ни программы, ни учебные планы не предусматривают совместных занятий, скажем, режиссеров, актеров и сценаристов.

Наш курс, правда, пытался ломать эту косность: несколько раз мы «непланово» присутствовали на занятиях в мастерской С. Герасимова, и они проходили исключительно интересно и плодотворно.

Сколько же нужно было затратить юной энергии, чтобы произвести, так сказать, объединение мастерских «снизу»! Руководству института, Главному управлению кинематографии оставалось лишь подхватить такой опыт и закрепить общие часы занятий некоторых мастерских. Но этого не случилось. Что же касается киноальманаха ВГИК, о котором говорилось много красивых фраз, то мысль о его создании так и осталась неосуществленной.

В том, что до сих пор нет совместных занятий некоторых мастерских повинны, конечно, в первую очередь кафедры института. Кто бы мог запретить, например, так спланировать учебные часы, чтобы студенты-сценаристы могли бы хоть раз в неделю заниматься вместе со студентами-режиссерами или студентами-актерами?

Ведь в их программах есть общие темы. На практике же получается так: когда сценаристы работают над рассказом, режиссеры заняты киноочерком; когда сценаристы принимаются за сценарии киноочерков, режиссеры изучают вопросы экранизации прозы; когда сценаристы занимаются экранизацией, режиссеры уходят на съемку, в павильон.

Часто можно наблюдать такую картину: студент-оператор, которому нужно снять документальный киноочерк, носится по всем аудиториям с просьбой: «Будь другом, выручи, напиши сценарий киноочерка!..» «Не могу, — отвечает сценарист,—занят экрани-

зацией». Тогда оператор сам садится за сценарий. В итоге нередко получается, что неплохо отснятый материал при монтаже теряет свою выразительность, ибо оператор работал без четкого сценарного замысла.

Беда в том, что кафедры ВГИК разобщены, работа их не координируется. А здесь необходима гибкость и оперативность: иногда целесообразно объединить, предположим, оператора третьего курса со сценаристом второго курса или наоборот.

Осуществить такую координацию нелегко. Но это вполне возможно и, как нам кажется, необходимо. Кафедра иногда практикует такие объединения студентов отдельных факультетов, но происходит это от случая к случаю, а не является плодом организации учебного процесса.

Сложность постановки дела в нашем институте заключается в том, что, с одной стороны, все студенты должны подчиняться общим правилам и единому плану, а с другой стороны, к каждому студенту необходимо подойти индивидуально, сообразуясь с его дарованием.

На нашем курсе первоначальное ознакомление преподавателей сценарного мастерства со студентами проходило главным образом на регулярных творческих семинарах. Каждый из нас читал какое-либо свое произведение. Семинары эти очень увлекали нас, иногда они длились по три-четыре часа. Завязывались горячие обсуждения, споры, поднимались принципиальные вопросы, на которые мы сообща искали ответ. Параллельно с семинарами нам читался курс теоретических дисциплин. Нередко бывало при этом, что на лекциях преподаватели обсуждали именно те вопросы, которые поднимались на семинарах.

Такая форма занятий была для нас чрезвычайно полезной. Но на каком-то этапе она должна смениться иной, ибо на семинарах начинаются повторы, занятия теряют свою остроту, студентам становится скучно.

Постепенно каждый из нас получал конкретное задание написать очерк, рассказ, отработать тот или иной эпизод. Вскоре мы уже отлично знали, кто в чем силен, в чем проявляется его слабость.

Плодотворно прошли у нас занятия по экранизации прозаических произведений. Проделали мы и такой эксперимент. Взяв роман С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды», мы разделили его между студентами, чтобы каждый экранизировал определенную часть произведения. Эти занятия увлекали нас еще и потому, что в то же время сценарный отдел «Мосфильм» работал над экранизацией того же романа. Закончив экранизацию, мы пригласили к себе кинодраматурга Б. Чирскова, чей сценарий по роману С. Бабаевского был принят в производство. Длительная беседа с Чирсковым, его подробный рассказ о методах экранизации прозаического произведения многому научили нас. Сценарный отдел «Мосфильма» дал нам возможность ознакомиться с работой над картиной «Кавалер Золотой Звезды».

Нам удалось побывать на нескольких съемках в павильонах. Вот здесь-то мы и убедились в том, как важно сценаристу знать производство, как велика его ответственность перед актером за каждое слово, как необходимо уже в самом сценарном замысле видеть каждый кусок будущей картины!

К сожалению, такой важный предмет, как редактирование сценария, был введен у нас уже на последнем курсе. Преподавание этого курса поставлено хорошо, и студенты киноведческого и сценарного профиля настоятельно требуют расширения занятий по редактированию сценария. Полезными оказываются совместные занятия будущих редакторов и сценаристов, когда уже в учебном процессе они привыкают к сотрудничеству.

Большим упущением является то, что на сценарном факультете не запланировано ни одной лекции кинорежиссера о сценарном мастерстве. Содержательное выступление М. Ромма на прошлогоднем семинаре кинодраматургов нам стало известно лишь по журналу «Искусство кино». А ведь тот же М. Ромм занимался со своими студентами в стенах нашего же института.

Правда, встречи с писателями, режиссерами — ведущими мастерами киноискусства — у нас бывали, и некоторые проходили плодотворно.

Особенно запомнилась встреча с К. Паустовским — большим писателем и опытным педагогом.

Ценной была и встреча с Б. Агаповым, поделившимся с нами теми элементами своего богатого писательского опыта, которые нам, студентам, оказались больше всего нужны.

Подобные встречи надо подготавливать, и тогда разговор всегда будет носить конкретный характер. Но подготовленных встреч у нас было до обидного мало.

Нельзя не вспомнить и о таких странностях: нас, студентов института кинематографии, чрезвычайно оберегали от... показа кинофильмов! Нашему курсу, например, не показали почти ни одного немого фильма! Преподаватели истории кино немало потратили времени, рассказывая о различных течениях в кинематографии, о борьбе реализма с формализмом и т д. Но как же можно при этом не показать ту самую картину, о которой говорится на лекции? Это тем более непростительно, что мы обладаем богатейшим фильмовым хранилищем! И сколько мы ни просили руководство института включить в учебные часы просмотры необходимых фильмов, ничего не помогло.

* * *

...И вот мы получили диплом. В управлении кадров проставят палочки в соответствующих клетках: выпущено столько-то молодых сценаристов. Можно направлять их на работу...

Окончил институт, скажем, кинооператор, дадут ему аппарат, и он может приступить к съемкам. Окончил киноэкономист — его назначат либо на киностудию, либо в систему кинофикации, он сразу начинает работать. Художнику-декоратору или мультипликатору дадут тему, и он будет ее решать. Актеру нужна роль — он с жаром примется за нее. А вот как быть с выпускником-сценаристом?

Может ли Министерство культуры СССР предоставить молодым сценаристам возможность поработать над сценарием (на это ведь надо немало времени!), обеспечить им материальную поддержку?

Нам кажется, что такие возможности есть.

Главному управлению кинематографии, Союзу советских писателей и его кинокомиссии надо всерьез заняться нашим институтом и вникнуть во всю систему подготовки и выпуска сценаристов.

Близится Второй съезд писателей. Неплохо бы и на съезде затронуть вопрос о подготовке сценаристов. Нам кажется, что сейчас вполне назрела необходимость поговорить по душам о самых различных вопросах воспитания будущих деятелей советского киноискусства и литературы.

О. ПОДГОРЕЦКАЯ

ГЛАВНАЯ ТЕМА ЕЩЕ НЕ СОЗДАННОГО ФИЛЬМА

(Путевые заметки режиссера-документалиста)

Билеты сданы проводнику. Чемоданы размещены на полках. Теперь можно свободно располагать своим временем под ритмичный перестук колес...

Чем бы ни занялся в вагоне пассажир, он знает: без устали, все дальше и дальше вперед будет мчаться поезд по стальному пути, с каждой минутой приближая к далекой цели путешествия.

Кто из нас, пользуясь этим привычным и удобным видом транспорта, задумывается о тех, чей благородный труд рождает тысячи километров стальных магистралей на широких просторах нашей Родины? Кто вспоминает скромных тружеников — строителей железной дороги?

...Не с этого ли начать наш кинорассказ?

В купе вагона целая киногруппа. Автор будущего еще пока не написанного сценария Э. Марьямов, я — режиссер будущего еще не снятого документального фильма, кинооператор И. Грек и директор группы Г. Бережнов.

Мы едем из Москвы уже шестые сутки. Давно остались позади уральские леса, пересечены сибирские просторы до города Ачинска. Теперь мы спускаемся на юг, к столице Хакассии — Абакану. Здесь находится один из пунктов строящейся Южно-Сибирской железнодорожной магистрали — родной сестры Турксиба. Одна из крупнейших строек пятого пятилетнего плана — Южсиб — протянулась уже на две с лишним тысячи километров от уральского города Магнитогорска до сибирского Новокузнецка. Осталось построить последние звенья.

Задача киногруппы — познакомиться с ходом строительства, с людьми Южсиба, их бытом. Потом, составив на основе непосредственно виденного материала предварительный план-сценарий, мы приступим к съемкам документального цветного очерка о строительстве этой дороги.

Итак, сначала смотреть и изучать!..

Мы договорились с начальником Абаканского стройуправления Д. Каратчаевым и главным инженером В. Кличко, наметили план экспедиции и утром выехали в «Победе» на трассу магистрали, идущей от Абакана в сторону Новокузнецка.

Широко распахнулись по обе стороны дороги знойные хакасские степи с крутыми курганами. Изредка встретится небольшое селение, отара овец... Вдруг промчится, пыля и чихая, мотоцикл или проедет случайный всадник на коне. И опять тишина, безмолвие степи, охраняемой строгими каменными могильниками — стражами древней Хакассии...

И вот, словно мост из глубины веков в сегодняшний день, пролегли по степи сверкающие стальные рельсы Южсиба.

Ожила хакасская степь.

За перевалом раскинулся большой и шумный поселок с десятком железнодорожных линий. Это Аскиз — новорожденная станция в степи. Здесь еще не продают железнодорожных билетов, но все, что необходимо строителям, имеется в Аскизе: электростанция, хлебопекарня, столовая, магазины, баня, больница.

Одновременно строятся здесь два депо: паровозное и вагонное, вокзал, клуб и новые добротные дома на смену первым щитосборным домикам.

У Аскиза большое будущее, как у крупной узловой станции, и тем досаднее, что, сокращая смету строительства, решили сэкономить на озеленении: в поселке, распо-

ложенном в открытой степи, нет ни одной аллеи, не посажено и десятка деревьев. Думается, что эта ошибка будет исправлена в ближайшее время.

В Аскизе мы сменили «Победу» на платформу мотовоза.

От самого Абакана с нами ехал главный инженер строительства Владимир Игнатьевич Кличко, на долю которого выпала обязанность сопровождать нас, все показывать, объяснять, консультировать. Забегая немного вперед, скажу, что выполнил все это он совершенно безукоризненно, сочетая свои обязанности гида и консультанта с заботами широко гостеприимного хозяина. Благодаря его стараниям у нас всегда своевременно было все необходимое — транспорт, ночлег, питание и даже горячий душ.

...Мы ехали по свеженастланному полотну, раскачиваясь на стыках. Чем дальше, тем резче менялся пейзаж, равнинная часть уступала место лесистым сопкам, которые все ближе, все теснее подступали к шпалам. Сибирские великаны-кедры с пышными кронами, высокие сосны и лиственницы сплошным шатром покрывали сопки.

С темной зеленью хвои и розовато-коричневатыми стволами деревьев контрастировали большие яркофиолетовые полосы мощно цветущего богульника. Жаль, что мы не застанем его таким, когда вернемся сюда для съемок... Поразительно разнообразна в тайге зеленая гамма — то глубокий до черноты тон, то нежнейший изумруд... Но как передать на пленке все это богатство оттенков?

Тайга надвигалась все ближе, все грознее. Здесь строителям приходилось отвоевывать у нее пространство метр за метром. На помощь приходили мощные землеройные машины, а где они были бессильны, действовала взрывчатка. И тайга покорялась сокрушительному натиску человека. Вот за поворотом дороги это видно наглядно: словно раздвинул человек могучими плечами таежные сопки, и вклинился сюда целый поселок. Десятки домов из свежего, еще пахнущего смолой теса легко взбежали на сопку, спустились к полотну железной дороги, к аккуратным штабелям пиленого леса. В тайге возникли леспромхозы. Несметные, нетронутые от века лесные богатства не будут больше погибать в запустении. Уже теперь ежедневно отсюда по новорожденной железной дороге уходят эшелоны превосходного строевого и крепежного леса.

Мы подъехали к другой «станции», Хабзас. Незадолго до нашего приезда начальник этой станции убил вблизи поселка медведя. Мы видели гигантскую тушу уже освежеванного зверя.

В Хабзасе на запасном пути стоят товарные вагоны, на крышах которых видны шесты со скворечниками. Ведь здесь, в тайге, уже появились первые квадраты старательно вспаханных огородов. Но не только для защиты посевов позаботились строители о скворцах — с привычной, милой сердцу птицей легче обживать этот новый и подчас суровый край.

...Мы переночевали в комфортабельном салон-вагоне. Утром, обув сапоги, захватив только предметы самой первой необходимости и ручную камеру, с которой трудно расстаться хроникеру (а вдруг встретится что-то интересное, неповторимое?), мы на грузовой машине направились к Восточному Порталу — последней пока станции этой железнодорожной линии.

Мы ехали по проложенной строителями в тайге гужевой дороге: от железнодорожного полотна ее отделяли то густые лесные заросли, то разлившийся, по-весеннему шумный ручей, то беспорядочные скальные нагромождения. Среди этой дикой природы странно выглядели шпалы и рельсы дороги, словно выбегающие из отвесных высоких скал и просверливающие гущу тайги.

Пощипывая весеннюю травку, на косогоре паслась корова. А журчащий рядышком таежный ручей вдруг скрывался под ледяной коркой и плотным снеговым покровом... Да, 10 июня, когда кругом цветут травы (а в Москве температура поднялась до тридцати с лишним градусов), здесь, в тайге, лежал снег и лед. Мы соскочили с машины и сняли «уходящий» объект — остатки зимы в тайге. Это были первые метры пленки, снятые в счет будущей картины.

Еще несколько километров проехали под моросящим мелким дождиком. И вдруг довольно неожиданно услышали аккорды классической симфонии. Звуки неслись со стороны большого кедра, на широком стволе которого поместился репродуктор. Мы въехали на центральную площадь поселка Восточный Портал, широко и живописно раскинувшегося на таежных сопках.

Железная дорога, которая шла все время на подъем, здесь обрывается. Непреодолимой стеной встали перед строителями отроги горного хребта Кузнецкого Ала-Тау.



Долина реки Абакан

Пришлось пробивать тоннель длиной в два с половиной километра.

Мы побывали в мокрой, полутемной штольне, увидели погрузчик, захватывающий ковшом размельченную взрывом породу, увидели бурильщиков, работающих на трехэтажной высокой конструкции одновременно на трех ярусах. Первые сотни метров тоннеля уже готовы. У входа на портале большая знакомая буква «М» — здесь царство метростроевцев.

Казалось бы, тут, у обрыва железнодорожной нитки, должно было кончиться и наше путешествие. На самом же деле здесь-то и начиналась самая интересная его часть: мы должны были пробраться через перевал и тайгу к передовой партии строителей-железнодорожников, обосновавшихся в восемнадцати километрах отсюда и ведущих двустороннее наступление—на восток — в сторону тоннеля, и на запад — в сторону Новокузнецка.

Через перевал нас доставила машина, осторожно тормозя на крутом и скользком спуске. Дальше дороги не было. Впереди — глухая тайга, весенняя распутица.

Мы (не очень умело) положили вьюком наши вещи на светлогнедого коня; его повел по скользким обрывистым тропкам молодой хакас. Густо пахло смолой, перепревшей корой и той особенной свежестью, что веет в лесу после обильного дождя.

Два километра мы шли по крутому и скользкому косогору, постоянно наталкиваясь на сваленные то ли бурей, то ли временем громадные стволы деревьев. Иногда перед нами вырастали сплошные завалы из переплетенных корней, ветвей и сучьев. Приходилось либо обходить их, удлиняя путь, либо продираться через бурелом, обрывая одежду на острых, словно шипы, сучьях, потом, с трудом вскарабкавшись, идти, отчаянно балансируя, чтобы не свалиться с мокрого ствола, и, наконец, прыгать в какое-то пружинящее месиво из хвои, земли и перепревших веток.

Одолевая бурелом и завалы, штурмуя горные ручьи и небольшие болотца, мы медленно продвигались по тайге. Трудно было представить, что это и есть трасса железной дороги. Но вот перед нами столбик с указанием, насколько требуется здесь опустить (или поднять) уровень железнодорожного полотна. Это — пикеты, вехи, расставленные через каждые сто метров изыскателями. Рассказ о первых проходцах тайги обретает для нас теперь материально осязаемые формы.

...С оружием и точными современными приборами движется партия изыскателей, пробираясь через густые заросли, проваливаясь в болотной топи, карабкаясь по отвесным скалам. Имена их мало кому известны, но трудный, опасный и кропотливый их труд есть первооснова будущей дороги.

Многое мешает — непроходимая тайга, непогода, наводнения, встречи с хищными зверями, но упорно продолжают люди свой путь, вымеряя, вычисляя уже не раз пройденные, проверенные пространства, и, наконец, ставя опознавательные знаки для строителей, что придут им на смену.

Так пешком преодолеваются расстояния не в десятки, а в сотни, в тысячи километров!..

Теперь нам ясно, что обязательно надо хотя бы самым лаконичным образом показать в будущем фильме и труд изыскателей.

...Мы спустились с косогора на трассу будущей гужевой дороги. Здесь ровнее идти, но есть свои неприятности — глубокое и густое тесто грязи облепляет сапоги, засасывает...

Последние два километра мы двигались под проливным дождем.

Мокрые, грязные, выбившиеся из сил, не безмерно счастливые мы добрались до Бискамжи — цели нашего путешествия — и направились в столовую, или, как здесь называют, котлопункт. После — что и говорить! — нелегкого восьмичасового пути можно было наконец умыться, поесть и отдохнуть. Вряд ли спали мы когда-нибудь в своей жизни так крепко, как в эту ночь в бискамжинском «Доме заезжих»(!) под аккомпанемент дождя и легкого потрески-

вания горящих в печах поленьев (было довольно прохладно в этом еще необжитом доме).

Утром все изменилось. Кончился дождь, исчезли свинцовые тучи. В голубой ясной вышине, словно умытое, сверкало солнце, и все заблестело, заиграло, заулыбалось в тайге.

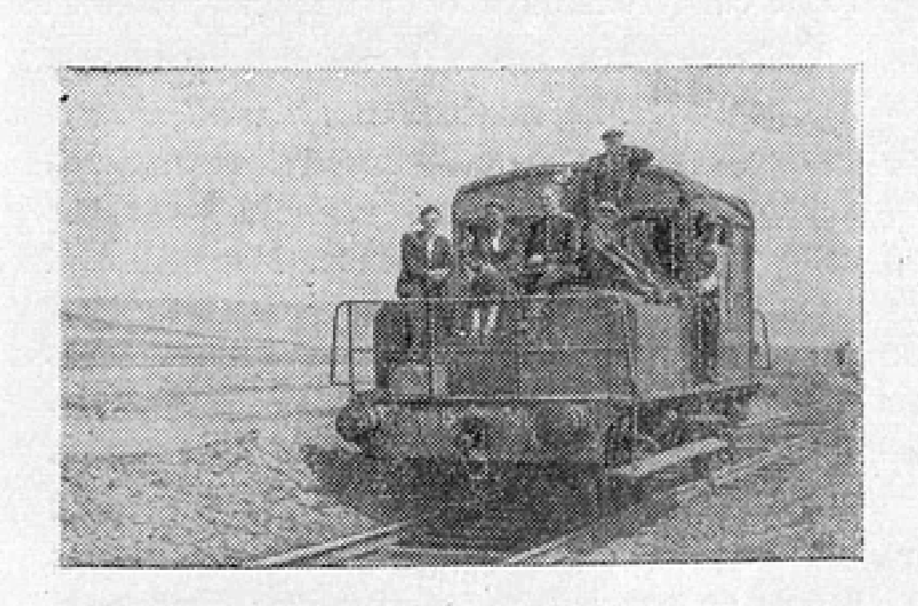
Этот контраст между мрачной и посветлевшей тайгой мы решили обязательно использовать в фильме. Разгорелся спор, как это лучше сделать: просто резкой сменой пейзажей или как-либо иначе. Пока что оставили вопрос открытым.

Если тайгу сравнить с зеленым океаном, то в этом океане Бискамжа представляет крошечный островок. В прорубленном среди тайги прямоугольнике вытянулись ряды аккуратных деревянных домов, образуя целые кварталы и улицы. Но на улицах еще не выкорчеваны пни, встречаются и завалы из лесного хлама и вывороченные комли деревьев. Вдоль улиц бурлят весенние ручьи, и жители переходят их по бревнышкам.

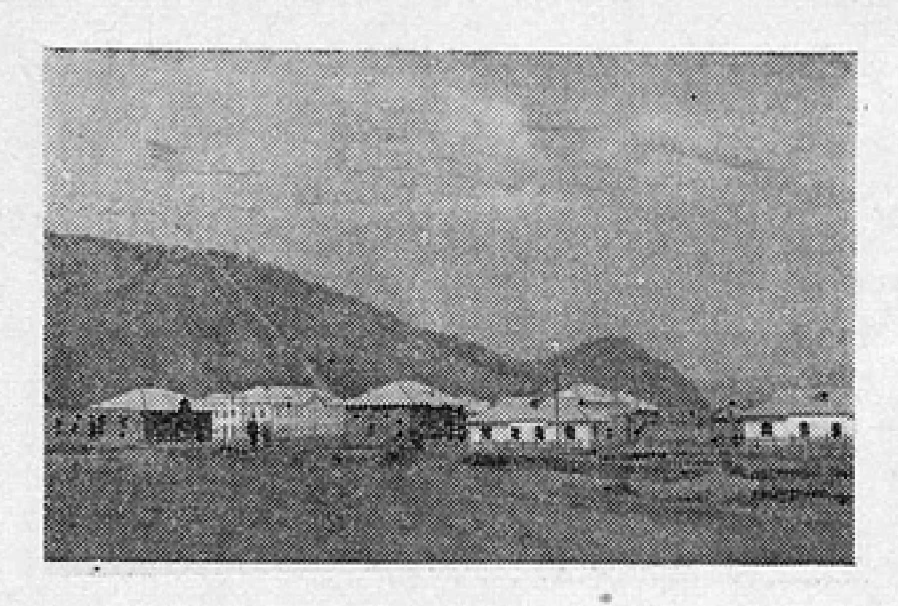
Здесь, отделенная от основной базы бездорожьем, весенней распутицей, живет, растет и благоустраивается будущая железнодорожная станция Бискамжа (от Абакана 154 километра). Мы решили снять поселок таким, каким он выглядит в июне, ибо в августе, когда мы приедем для съемки фильма, Бискамжа значительно изменит свой облик.

Главный инженер покинул нас, он отправился собирать сведения о количестве и возрасте живущих здесь ребятишек — уже пора планировать и строить школу для юных граждан Бискамжи.

А мы, минуя лужи и ухабы одной из улиц, вошли в дом, где живет прославленная бригада, состоящая из трех родных братьев: Иосифа, Василия и Ивана Шендрик. Все трое работают посменно машинистами одного экскаватора. Старший, Иосиф, является бригадиром; вместе с Василием они строили Южсиб еще на участке Барнаул—Сталинск, теперь втроем с Иваном строят линию Абакан—Сталинск.



Киногруппа на мотовозе



Поселок Абаза

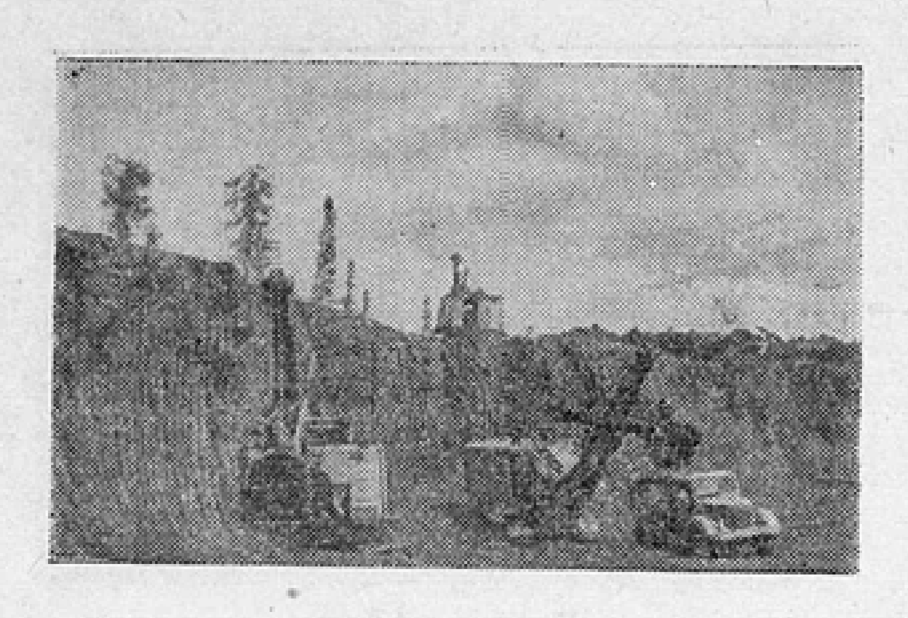
Нас приветливо встретили хозяева первой квартиры — Иван Данилович Шендрик и его молодая жена кареглазая украинка Галя. До нашего прихода она вышивала затейливыми и красочными узорами полотенце.

За окном виден небольшой огород. Перечисляя, что она там посадила, Галя взволнованно вздыхает: кто знает, вырастут ли здесь овощи, если впервые в этом году заглянули сюда солнечные лучи, если и сейчас, в июне, под тонким верхним покровом земля еще не оттаяла...

Иван Данилович меняет скользкую тему (ведь из-за него покинула Галя родные украинские сады). Он рассказывает об изобилии ягод в тайге в августе и приглашает нас на свежую малину, смородину, чернику, на варенье. Галя успокаивается...

Вот жизнь и подсказала правдивое решение нашего творческого спора о том, как лучше показать контрасты местной природы. Мрачная и суровая в ненастье тайга, не очень удачный первый огород украинки сменяются в фильме кадрами залитой солнцем опушки, куда пойдет за ягодами Галя Шендрик со своей маленькой и озорной дочкой Любой...

Мы идем к следующей двери той же квартиры. С Василием Даниловичем мы потолковали о трудности строительства гужевой дороги весной, когда все развезло и невозможно доставлять грунт. Мы его очень хорошо поняли — помог вчерашний опыт! — и выразили надежду, что дорога будет ско-



Разработка угольного месторождения открытым способом

ро построена и мы сможем привезти сюда свою сложную аппаратуру на грузовой машине, а не караваном вьючных лошадей.

Навестили мы и семью Иосифа Даниловича. Здесь было все так хозяйственно и домовито, словно никакой тайги кругом и не существовало. Вкусно пахло поставленным сдобным тестом; в чисто прибранной комнате было все необходимое для спокойного и уютного отдыха.

Мы обратили внимание на два ружья, висевшие друг против друга; одно принадлежало хозяину, другое, маленькое, его сынишке.

Жена Иосифа Даниловича — мать шестнадцатилетней девушки и двух мальчуганов, еще совсем молодая, живая женщина — рассказала нам о своем житье-бытье, о довольно большом хозяйстве: бык, корова, телка, куры, утки. Видно, что привыкла она кочевать с мужем и налаживать жизнь поуютнее в любых условиях.

Иосифа Даниловича мы не застали, он был на работе. Его красный экскаватор забрался на очень высокую кручу и разбирал там завал, образовавшийся после взрыва.

Скоро братья Шендрики вместе с партией строителей тронутся дальше на запад, чтобы превратить пока абстрактное географическое понятие Казынет в реальный поселок, а позже — в железнодорожную станцию.

Бóльшая часть киногруппы возвращалась обратно через тайгу пешком, а я и захромавший Бережнов — на тракторе, за которым волочились две громадные четырехугольные бочки для горючего.

Из окошечка трактора я глядела на преобразившуюся под солнцем тайгу, и мне было искренне жаль с ней расставаться даже на небольшой срок. Я думала о трудностях, которые мужественно преодолевают строители и инженеры, о большой творческой радости и гордости, которая должна охватывать их при каждой новой победе.

Как жаль, что киноаппарат не был свидетелем многих важных событий строительства!

Когда, например, у станции Хабзас строилось железнодорожное полотно, к нему почти вплотную подходило русло горной реки Аскиз. При весеннем и осеннем разливах эта бурная река могла вызвать настоящее бедствие. Пришлось отводить ее от дороги.

Сделаны все необходимые расчеты. Экскаваторы и бульдозеры прорыли на безопасном расстоянии канал. У полотна железной дороги насыпана каменная дамба, отрезающая путь реке.

Наткнувшись на эту преграду, Аскиз забурлил, запенился, постоял... и покорно устремил свои воды по указанному новому руслу.

Много пришлось проявить изобретательности, потратить энергии, провести немало бессонных ночей, чтобы найти возможность вести работы там, где фактически отсутствовала какая-либо строительная площадка.

Ну как, например, укладывать дорогу между клокочущими водами реки Абакан и нависшими вплотную над ней скалами высотой в сто тридцать метров? Конечно, нужно начинать со взрыва. Но где же разместить компрессоры и тракторы? Как доставлять сюда взрывчатку?

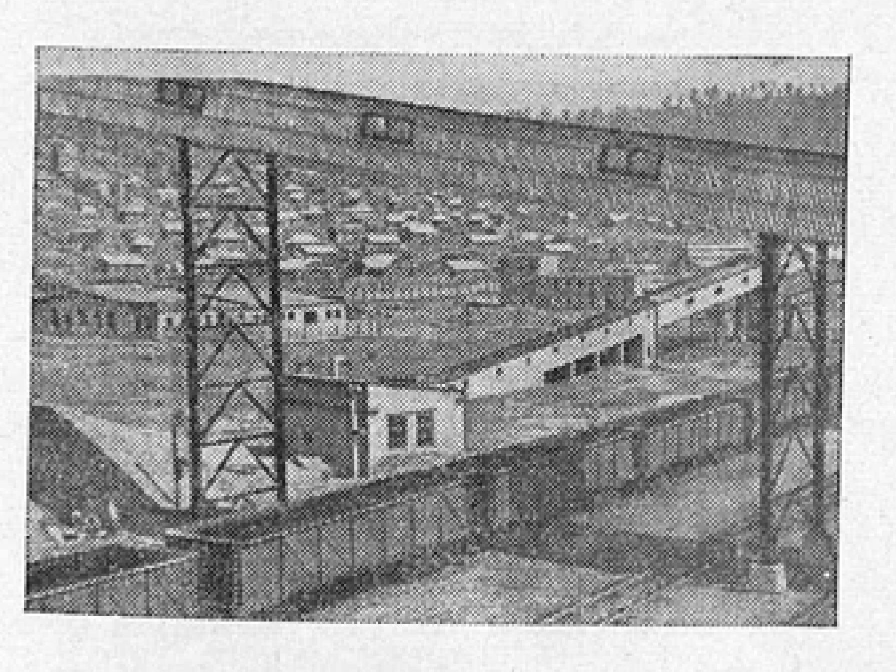
Новогодний вечер главный инженер встречал не за столом, в кругу друзей, а среди сопок и скал; не звон бокалов, а оглушительные взрывы салютовали новому году, свидетельствуя о найденном решении.

Сейчас здесь «на живую нитку» уложены рельсы. Мы двигаемся по ним на мотовозе, невольно с опаской поглядывая наверх, где угрожающе нависают глыбы, явно требующие «доработки». Мы проникаемся глубоким уважением к инженерному искусству и не можем не восхищаться отвагой взрывников, работавших на головокружительной крутизне над бурными порогами Абакана. Вот на скале сохранилась с тех пор одна из деревянных стремянок: чтобы ее разглядеть, приходится совсем запрокинуть голову.

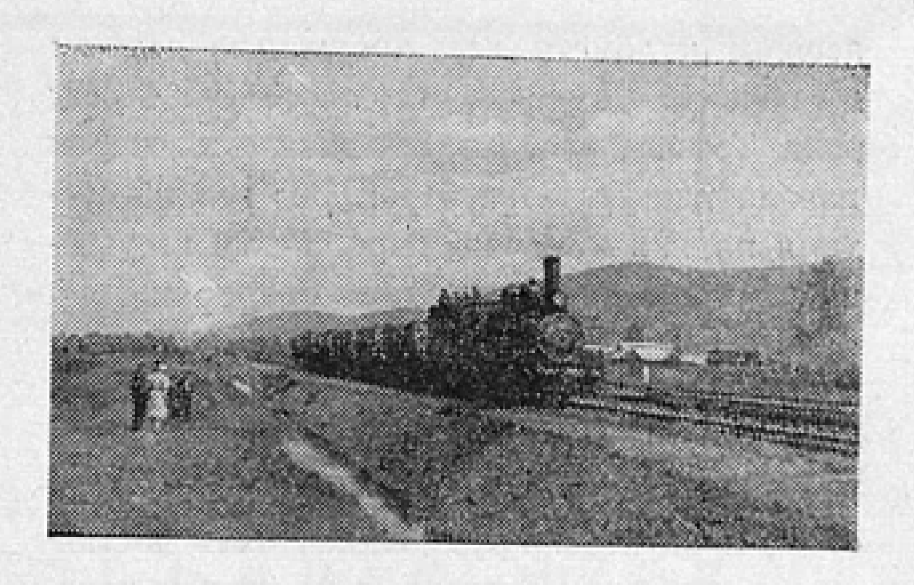
Пленительная природа при подъезде к Абазе! Курчаво-зеленые сопки все больше сближаются, образуя живописные ущелья. Внизу весенний Абакан, разделившийся на ряд проток, между которыми зеленеют небольшие островки. Железная дорога прихотливо извивается мимо высоких красновато-бурых стен сопок, на вершинах которых в нежном весеннем наряде красуются березовые рощи, а ниже — большие деревья, сплошь покрытые ароматными белыми цветами. Это черемуха, но таких густых и крупных ее цветов нигде не увидишь.

Снимая с высоты одной из сопок величественную панораму долины Абакана, мы решили, что для фильма обязательно надо будет использовать воздушные съемки. Они дадут возможность лучше познакомить зрителя с особенностями местности и составить более ясное представление о трудностях строительства. Хорошо, если удается сопоставить две контрастные воздушные панорамы: первая покажет дикую, непокоренную природу так, как ее видели руководители стройки, впервые пролетавшие над трассой, а вторая запечатлеет проложенные дороги и бегущие по ним составы.

...У конечного пункта железнодорожной ветки, идущей от Аскиза к Абазинским рудникам, сохранился еще с петровских времен совершенно потемневший и словно сморщенный заводик для выплавки железа. Резким контрастом с этим обломком истории выглядят поднимающиеся корпуса дробильно-обогатительной фабрики и мощное строительство абазинской теплоэлектроцентрали. Прекрасно распланирован нарядный, новый, как с иголочки, городок шахтеров Абаза. И здесь железная дорога вдохнула новую жизнь.



Общий вид обогатительной фабрики в поселке Олжерасс



На участке новой железной дороги открылось грузовое движение

...Десятки километров нехоженой тайги, диких скал и капризной порожистой реки Томи разделяют коллектив Абаканского стройуправления от их собратьев по труду — работников Новокузнецкого стройуправления: метр за метром идут они друг другу навстречу.

Мы побывали и на Новокузнецком участке. Здесь у строителей особые трудности — часть будущей трассы пролегает по болотам, которые приходится осушать. У слияния двух сибирских рек Томи и Усы было сплошное болото, теперь здесь крупный поселок Томуса с клубом, школой, домом для приезжих, столовой-рестораном. Весенние воды подступили почти к самым стенам будущего депо. Строители откачивают воду мощными насосами. Разумеется, мы сняли это не совсем обычное строительство, стремясь зафиксировать на пленку все те трудности весеннего сезона, которые нам уже не удастся застать в конце лета.

Недалеко от Томусы к двум рекам прибавляется третья — Олжерасс. В междуречье здесь тоже возник целый город — центр нового угольного района. Уголь добывают не только под землей, но и черпают ковшами экскаваторов в открытых разрезах. Богаты запасы этого великолепного коксующегося угля в таежных сопках! Здесь уже построена обогатительная фабрика, поднимаются корпуса пятиэтажных домов для горняков. Но город настолько молод, что еще не имеет даже названия. Может быть, он сохранит название своей реки Олжерасс, а вернее (и, добавим от себя, вполне заслуженно), его назовут Углегорском.

...Чтобы не упустить колоритную весеннюю натуру, мы проехали рабочим поездом до Чульжана — последней станции Новокузнецкого направления, а отсюда прошли

пешком километр под проливным дождем до поселка Камешек, стоящего на берегу реки Томи. Вода все прибывала, и вечером начала наступать на берег. Без всякой суеты и паники началось переселение из угрожаемых домов. Фырчали моторы тракторов, ярко вспыхивали в сумерках фары грузовых машин.

На следующий день мы сняли беспокойную Томь, погрузку на баржу мебели, посуды, продуктов. Груз должен быть доставлен строителям в отдаленные пункты водометным катером, делающим около двадцати километров в час. Но примерно такова же и сила течения реки Томи (вниз по течению, от поселка Тебэ до Камешка, катер плывет полтора часа, а вверх по течению — четырнадцать часов!). И мы зафиксировали нашим объективом такую сцену: катер, потянув баржу, пытался «взять» пороги, но почти не двинулся с места.

Нам рассказали, что это последний рейс катера, так как дня через два начнется резкий спад воды и даже этот с минимальной осадкой катер не сможет курсировать по обнажающимся порогам реки. Как же будет доставляться в Тебэ все необходимое? Старинным способом — карбузами. Это большой, широкий дощаник, буксируемый с берега лошадью. Там, где берег непроходим, лошадь ставят на дощаник, подгребают к другому берегу, лошадь выводят, и снова она тянет лодку вверх по течению. Караваны таких карбузов мы должны будем снять для фильма летом.

А пока пора собираться домой, в Москву, приступать к творческому осмысливанию всего виденного и решать, как же мы будем показывать героический труд строителей Южсиба и те преобразования, что внесли в степь и тайгу километры уложенных уже рельсов железной дороги.

Что же самое главное в нашей теме?

Экономическое значение новой дороги? Бесспорно, о нем нельзя не говорить, и это обязывает показать богатства края, которые превратятся в грузопотоки этой магистрали.

Но хочется сделать картину такую же скромную и мужественную, как труд строителей дороги Новокузнецк — Абакан.

И думается, что основной темой нашего киноочерка, как и ряда аналогичных фильмов («Челюскин», «Днепрогэс», «Повесть о нефтяниках Каспия»), является сила советского человека, способного преодолевать любые трудности, любые препятствия, лежащие на его пути к коммунизму.

* * *

...Опять купе вагона. За окном бегут рельсы, уложенные безымянными строителями...

А кто из писателей, драматургов, киносценаристов пытался рассказать о благородной, подлинно романтической профессии вечных путешественников — творцов стальных магистралей, рождающих новую жизнь вокруг?

В большом, неоплатном долгу перед ними работники искусства!

Абакан—Бискамжа

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Л. МЫШКОВСКАЯ

ФИЛЬМЫ О РАБОТЕ ПИСАТЕЛЕЙ-КЛАССИКОВ

(«Рукописи Льва Толстого» и «Записные книжки Чехова»)

Процесс создания литературных образов еще в весьма малой степени раскрыт исследователями. Тем более отрадно, что в области кинематографии сделаны попытки приподнять завесу над этой тайной, показать зрителю определенные моменты творческой работы Толстого и Чехова.

Фильмы «Рукописи Льва Толстого» и «Записные книжки Чехова» важны для нас не только сами по себе, но и как вехи для дальнейшего. Создание популярных фильмов о работе больших художников слова прошлого и настоящего, ознакомление широкой аудитории со сложными путями появления художественного образа — задача, хотя и нелегкая, но, несомненно, благодарная для искусства кино.

Писатели работают по-разному. Уловить в этом процессе и общие законы искусства и индивидуальные особенности каждого автора, конкретизируя все это на экране, — дело интересное и увлекательное.

Самые различные стороны работы писателя могут привлечь внимание сценариста при раскрытии этой темы. Интересны не только моменты познавательные, но и эмоционально-художественные, например отношение автора к создаваемым им характерам, его страстное волнение и т. д.

В своих дневниках Д. Фурманов интересно рассказывал нам о том, что переживал он, работая над «Чапаевым»: «Колыхаюсь, как былинка. Ко всему прислушиваюсь жадно... О, многого еще не знаю, что будет!... Писать еще не приступил: объят благоговейным, торжественным страхом. Готовлюсь. Так в далеком детстве долгим постом, с земными поклонами, смирением и воздержанием, бессонными ночами, слезами... готовился к принятию «святых таинств».

Так изображает Фурманов пафос рождения образа в душе художника: и радость, и страх, и ожидание, и неизвестность, и весь трепет внутренней жизни писателя.

Множество других мотивов может оказаться интересным при таких кинопостановках, и в первую очередь — преображение писателем средствами искусства материала, подсказанного ему самой действительностью.

В каждом отдельном случае сценарист и режиссер могут найти и новые мотивы, и новые приемы воплощения их на экране. Творческая фантазия постановщиков, домыслы и вымыслы здесь, как и везде в искусстве, должны найти немалое применение.

Рассматривая фильмы «Рукописи Льва Толстого» и «Записные книжки Чехова», мы попутно касаемся и художественных особенностей обоих писателей, что весьма существенно для данной темы, ибо для конкретизации ее на экране знакомство с художественными особенностями писателя совершенно необходимо.

Следует сказать, что для разрешения такой сложной задачи, как показ работы писателя, рукописный материал является наиболее надежной базой, хотя и представляет немало трудностей, в особенности, когда идет речь о раскрытии этой темы средствами кино.

Рукописное наследство Толстого исключительно богато, и всякую попытку сделать с помощью экрана работу его понятнее для

самой широкой аудитории нельзя не приветствовать.

В этом смысле научно-популярный фильм «Рукописи Льва Толстого» представляет несомненный интерес. В обзорной части показаны хранилище рукописей Толстого, а также ряд кадров с рукописями различных периодов жизни писателя, начиная с детских лет. Центральная часть фильма посвящена работе Толстого над изображением Бородинского сражения («Война и мир») и над портретом Катюши Масловой («Воскресение»).

На экране — кадры, раскрывающие не только те изменения, которые происходят в рукописях Толстого после целого ряда правок, но и серьезные повороты в авторском замысле, результатом которых и являлись многочисленные исправления.

Чтобы показать это убедительно, конкретно, сценаристы ввели в фильм, кроме рукописного материала, и живопись: в кадрах, где демонстрируется работа Толстого над портретом Катюши Масловой, сняты иллюстрации Л. Пастернака и других художников к «Воскресению» (Катюша в юности, Катюша в суде, в тюрьме и т. д.). В отдельных кадрах использован прием мультипликации, что также оживляет фильм.

О полноте жизни, свойственной героям Толстого, писалось не раз. Горький говорил, что они до такой степени ощутимы, что их хочется потрогать пальцами. Какими средствами достигает Толстой этой необыкновенной художественной конкретизации, исключительной жизненной убедительности своих созданий?

Первым, кто указал на специфическую особенность Толстого-художника, был, как известно, Чернышевский. Его формула — «диалектика души», характеризующая художественный метод Толстого, подчеркивает то основное, благодаря чему Толстой проложил новую дорогу в изображении человека во всей его сложности и противоречивости.

Раскрытие внутреннего состояния героя — всего процесса его душевной жизни в самые различные мгновения, всю изменчивость чувств, их постоянное движение — и является той основной особенностью Толстого, с помощью которой он творит чудеса, достигая неповторимой правдивости в изображении человека.

Знакомство с рукописями Толстого убеждает в том, что не легко давалось его гению это чудо преображения материала, который он брал в большинстве случаев из самой жизни. «Премудрость искусства, — говорил он, — просевать песок, чтобы отделять чистое золото», а для этого необходимо «не торопиться писать, не скучать исправлять, переделывать десять, двадцать раз одно и то же». И он неизменно следовал этому правилу.

В произведениях Толстого, в особенности в его романах, герои показаны на протяжении ряда лет. Мы видим их в самые разнообразные периоды: они переживают катастрофы, кризисы, сильнейшим образом изменяющие их судьбы, и сами они во многом меняются. Но при всем этом потоке стремительно несущейся жизни, при множестве героев со всем различием индивидуальностей и судеб в произведениях Толстого читателя поражает и стройность композиции и тщательная мотивированность поведения каждого из героев.

Следует сказать, что на ранних, а нередко и не только на ранних стадиях работы произведения Толстого и по размеру и по количеству действующих лиц, а часто и по идейному содержанию в большинстве случаев выглядели совершенно иными, далекими от тех, какими мы знаем их в окончательной редакции. Они вызревали медленно. Множество вариантов отбрасывалось, происходили кардинальные перемены и в композиции и в замысле всего целого, что, естественно, отражалось и на особенностях характеров многих героев.

Социальные, философские и этические проблемы, обычно стоящие в центре произведений Толстого, придающие им широкий размах и величие, появлялись на страницах их в большинстве случаев отнюдь не сразу. По мере углубления авторского замысла захватывались новые события, появлялись новые проблемы, увеличивался круг действующих лиц, вводились представители новых социальных слоев (в процессе работы над «Войной и миром», например, долго не было Платона Каратаева). Каждое из действующих лиц, в особенности фигуры центральные, проходило через ряд стадий работы, и лишь после этого отливалось в определенные, ясные образы.

Истории создания одного из центральных образов романа «Воскресение» — Катюши Масловой — посвящен ряд кадров фильма «Рукописи Льва Толстого».

На экране мы видим сложный путь создания внешнего облика главной героини произведения. Двадцать вариантов портрета

Катюши Масловой находим мы в рукописях «Воскресения». Облик ее в юности, в период ее первых встреч с Нехлюдовым, в основном был найден Толстым сразу. «У нее гладко, гладко причесанные черные волосы с большой косой, небольшие, но необыкновенно черные и блестящие глаза, румянец во всю щеку, главное же, на всем существе печать чистоты, невинности».

Но портрет ее более позднего периода (после тяжелых лет позора и пребывания в тюрьме) дался Толстому лишь после долгих поисков.

Стремясь отразить на лице следы всего пережитого ею за эти годы, Толстой вначале рисует ее безобразной, но через некоторое время в работе над «Воскресением» наступил перелом. Толстой был недоволен всем написанным. До этого момента роман начинался с описания Нехлюдова, его пребывания у тетушек и встреч с Катюшей, но Толстым овладело сомнение: так ли следовало начать произведение? Этот момент зафиксирован в одной из его записей: «...ясно понял, отчего у меня не идет «Воскресение». Ложно начато... Я понял это, обдумывая рассказ «Кто прав»... Я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они — предмет, они — положительное, а то — тень, то — отрицательное. И то же понял и о «Воскресении». Надо начать с нее. Сейчас хочу начать». А в следующей записи читаем: «Совестно вспомнить, как пошло я начал с него».

И действительно, с этого момента композиция романа меняется в связи с новым, резко обличительным направлением всего произведения — оно теперь начинается с губернской тюрьмы, где находится арестантка Катюша Маслова, которую направляют под конвоем в суд.

Продолжая после этого работать над «Воскресением» и, в частности, над образом Катюши, теперь уже выдвинутой в силу изменения замысла на первый план, Толстой стремится выразить в ее портрете черты, которые, с одной стороны, напоминали бы ее облик в юности, а с другой — отобразили бы изменения, происшедшие в нем. Однако это дается с трудом. Только после многих поисков и правок он, наконец, находит то, что удовлетворяет его: лицо «измученное и болезненное», «немного подпухшие черные глаза»; впервые появляется и новый штрих в лице Катюши, благодаря которому оно особенно запоминается, — чуть-чуть косящий глаз. Отделка портрета еще продолжается, и лишь на двадцатом варианте — она завершается.

Весь этот путь работы Толстого над внешним обликом героини, в котором нашло отражение и все пережитое ею в самые трагические годы жизни, мы видим на экране в целом ряде сменяющих друг друга кадров; и зрителю становится ясным, ощутимым, как труден и сложен процесс создания подлинно правдивых образов в искусстве.

Присматриваясь к изображению внешнего облика героев Толстого, нельзя не заметить, что в большинстве случаев он не ограничивается обрисовкой внешних черт. На лицах героев Толстого (в особенности героев, занимающих центральное место в произведении) мы постепенно прочитываем всю историю их жизни — игру страстей, волненья мысли, взлеты и падения — все боренья духа человеческого, отраженные во взгляде, в улыбке, в движениях. У Толстого мы очень часто встречаем множество зарисовок внешности персонажей, и в каждой мы одновременно видим и физический и моральный облик их. В таких зарисовках мы постоянно узнаем обо всех изменениях в душевном состоянии героев. Человек виден словно насквозь — и внешнее и внутреннее существо его в каждый данный момент. Самые разнообразные чувства героев, внутренняя реакция их на окружающее здесь всегда показаны не только в поступках, действиях, размышлениях, но и во всем внешнем облике — в выражении глаз, наклоне головы, в жестах. Отсюда и восхищающая нас ощутимость героев Толстого, их близость к нам. Мы словно чувствуем дыханье их, видим блеск глаз, сиянье улыбки в минуты радости и подъема и также выражение лица в трагические мгновенья жизни. Именно эта художественная конкретность, зримость и осязаемость и является одной из тайн вечной жизни образов у Толстого.

Грузная фигура Кутузова со шрамом на лице и незрячим глазом — еще далеко не весь портрет его в «Войне и мире». Зарисовок внешности Кутузова в романе — бесконечное множество, и каждый раз выражение лица его и всей фигуры иное.

Сонно-пассивный Кутузов в кресле во время военного совета накануне Аустерлицкого сражения; полное отчаяния лицо его в момент этой битвы при виде бегства воинов; Кутузов незадолго до Бородинской битвы в минуту задушевного разговора с Андреем

Болконским, когда «умное, доброе и вместе с тем тонко-насмешливое выражение» светилось на его пухлом лице; Кутузов на Бородинском поле, гневно обрушивающийся на Вольцогена «с угрожающими жестами, трясущимися руками и захлебываясь»; и Кутузов в момент, когда он ночью получает известие об отступлении наполеоновской армии,—везде Толстой со всеми подробностями рисует лицо, фигуру, интонацию голоса, все изменения, в них происходящие и отражающие чувства, которые потрясают все существо его в эти мгновения:

«—Кто привез?—спросил Кутузов с лицом, поразившим Толя, когда загорелась свеча, своей холодной строгостью... Кутузов сидел, спустив одну ногу с кровати и навалившись большим животом на другую, согнутую ногу. Он щурил свой зрячий глаз, чтобы лучше рассмотреть посланного, как будто в его чертах он хотел прочесть то, что занимало его. — Скажи, скажи, дружок, — сказал он Болховитинову своим тихим старческим голосом, закрывая распахнувшуюся на груди рубашку... Какие ты привез мне весточки? А? Наполеон из Москвы ушел? Воистину так? А?

...Болховитинов рассказал все и замолчал, ожидая приказания. Толь начал было говорить что-то, но Кутузов перебил его. Он хотел сказать что-то, но вдруг лицо его сщурилось, сморщилось; он, махнув рукой на Толя, повернулся в противную сторону к красному углу избы, черневшему от образов.

— Господи, Создатель мой! Внял Ты молитве нашей... — дрожащим голосом сказал он, сложив руки. — Спасена Россия. Благодарю тебя, Господи! И он заплакал».

Слов в этой сцене Кутузов произносит немного, но мы видим лицо его, отражение чувств на нем. Оно то холодно суровое, то «сщурилось и сморщилось», голос его то тихий, то дрожащий. Все движения его показаны в эту минуту с необыкновенной отчетливостью.

Во множестве таких сцен проходит пред нами Кутузов, и в каждой из них облик его раскрывается перед нами в новых обстоятельствах, во взаимоотношениях с другими людьми; в любой из этих сцен мысли, чувства и ощущения толстовского героя отражаются в телесном существе его со всей зрительной ощутимостью и художественной конкретностью. Все изменения, происходящие во внешнем облике Кутузова, и являются важнейшими показателями его душевной жизни. Мы не только слышим его голос, все интонации, но и видим все оттенки чувств — во взгляде, в наклоне головы, в движениях рук и всей фигуры.

Ярко художественный и тонко психологический портрет героя мы не раз встречали и в искусстве кино. Нельзя не вспомнить, например, внешний облик Чапаева. Не только речь, действие, поведение, но и лицо, и фигура, и все движения актера, его взгляд, его жесты — все это бесконечно помогает созданию образа в целом.

В фильме «Рукописи Толстого» внимание зрителя привлечено к портрету главной героини романа «Воскресение», и сделано это хорошо; охватить здесь больше материала не было возможности и даже надобности. Однако портретом еще не исчерпывается образ.

Образы героев у Толстого создаются во множество сцен, в том числе бытовых, семейных и домашних. Однако нельзя не заметить, как глубоко своеобразно изображение быта в его произведениях, в особенности в романах «Война и мир» и «Анна Каренина».

Широко развернутые описания обстановки, всего внешнего, костюмов, привычек, обычаев, стремление создать детальный фон, на котором развертывается жизнь героев, было общераспространенным явлением у большинства писателей — предшественников и современников Толстого. Но он решительно отходит от этой традиции. Миру вещей он уделяет не слишком много места. О внешнем виде и убранстве дома Ростовых у Толстого сказано немного, но он наполнил его жизнью людей, всем тем, что пережили они в его стенах,—и мы забыть его не можем.

Семейный быт в изображении Толстого пронизан разговорами, мыслями и действиями героев. В центре внимания писателя — поэзия чувства, поэзия душевных движений людей. Эту особенность — исключительную психологизацию бытовых сцен и эпизодов — мы встречаем в «Войне и мире» и в других произведениях Толстого на каждом шагу. Как и везде и повсюду, у него — не детали мира внешнего, а внутренняя жизнь человека здесь на первом плане.

Любая из бытовых сцен «Войны и мира» подтверждает это положение. Святки в доме Ростовых в Отрадном. Поездка на тройках в зимний вечер, ряженые (гусары, турки, медведи). Но всего этого — только «чуть-чуть», а суть всей сцены — чувства Нико-

лая Ростова, Наташи и Сони, ощущения радости любви и юности, переполняющие их существа. «Захар кричит, чтобы я взял налево; а зачем налево? думал Николай. Разве мы к Мелюковым едем, разве это Мелюковка? Мы Бог знает где едем, и Бог знает, что с нами делается — и очень странно и хорошо то, что с нами делается», — так размышляет в эти минуты Николай Ростов.

Наташа на балу, где она встречается с Андреем Болконским. Он приглашает ее на танец. «То замирающее выражение лица Наташи, готовое на отчаяние и на восторг, вдруг осветилось счастливою, благодарною, детскою улыбкой. «Давно я ждала тебя»,— как будто сказала эта испуганная и счастливая девочка, своею проявившеюся из-за готовых слез улыбкой, поднимая свою руку на плечо князя Андрея».

Так раскрываются перед нами разнообразные чувства героев, выраженные во всех движениях их лиц и фигуры, во множестве бытовых сцен и эпизодов, служащих у Толстого делу создания полных жизни образов.

Как мы уже указывали, Толстой не испытывает особого пристрастия к деталям быта, однако он и не избегает их, когда этого требует тема или определенная ситуация; но в этих случаях он стремится использовать подробности быта для своей основной цели — показать как можно убедительнее внутреннее существо своих героев, их настроение, состояние. Памятная сцена пасхальной заутрени в «Воскресении» характерна в этом отношении.

Вся торжественная обстановка заутрени, обрисованная в ряде деталей, — все это привлекается в этой сцене для того, чтобы ярче и сильнее изобразить чувства Нехлюдова в эту ночь.

Ему «было удивительно, как это он, этот дьячок, не понимает того, что все, что здесь, да и везде на свете существует, существует только для Катюши, и что пренебречь можно всем на свете, только не ею... Для нее блестело золото иконостаса и горели все свечи на паникадиле и в подсвечниках, для нее были эти радостные напевы...»

Все окружающее в эти минуты показано через восприятие Нехлюдова — все подробности обстановки, и люди, их одежда, и «плясовые напевы праздничных песен». Все это завершается характерным резюме: «Все было прекрасно, но лучше всего была Катюша в белом платье... и с сияющими восторгом глазами».

Бытовой фон со всеми деталями здесь является как бы одним из моментом видения, ощущений героя, благодаря чему все, что с ним происходит, становится яснее и зримее.

В творчестве Толстого позднего периода картины быта выполняют и другую функцию — сатирически-обличительную. Обличение существующего строя жизни, всех институтов его, паразитизма имущих и правящих становится важнейшей задачей Толстого. Это отражается и на художественных приемах его, но теперь в противовес прежнему детальное изображение внешнего, вещного мира, окружающего героев, становится очень заметным во многих произведениях Толстого. Нельзя не вспомнить, например, с какой полнотой описана домашняя обстановка в квартире Нехлюдова (мебель, убранство и т. д.) или как показана картина домашнего обеда в семье Корчагиных (сервировка стола, дом, лестница, швейцары и лакеи). Вся эта детализация домашнего быта многих героев «Воскресения» сделана Толстым с определенным намерением — разоблачить роскошь быта знати при параллельном описании нищеты и бедствий людей из народа (заключенные в тюрьме, голодающая деревня и т. д.). Таким образом, детали быта становятся теперь одним из средств сатиры Толстого, с помощью которых идет обстрел всего собственнического уклада жизни.

На экране мы еще сравнительно редко встречаем художественно полноценные кадры, где показаны моменты, раскрывающие не только быт, но и психику, и мысли, и чувства героев. Чаще всего мы находим их в экранизациях произведений классиков (в особенности Островского). Роль таких кадров очень значительна.

Делу создания образов служат у Толстого все элементы произведения, в том числе и пейзаж.

Во многих сценах его произведений пейзаж играет важнейшую роль, способствуя раскрытию внутреннего мира героев в самые серьезные минуты их жизни.

Своеобразие пейзажей в произведениях Толстого — в необыкновенно действенной связи природы и человека; раздумье, настроения человека в этих пейзажах неотделимы от жизни природы. Она непосредственно участвует в том «внутреннем действии», которое разыгрывается перед нами,

удваивая его выразительность. В результате пейзаж, обогащенный восприятием героев, в свою очередь «работает» на них — через него самые трудные и сложные явления душевной жизни человека раскрываются с удивительной художественной полнотой.

Такие пейзажи мы не раз встречаем в сценах и эпизодах, где изображаются поворотные, узловые моменты в жизни героев. В таких случаях эти пейзажи являются усилителями драматизма внутреннего действия, и роль их в процессе создания образов очень значительна.

Образ Андрея Болконского в «Войне и мире» раскрывается в напряженной внутренней борьбе в ряде жизненных обстоятельств (общественных и личных). Таким путем и происходит становление этого характера. Один из трудных и сложных этапов внутренней жизни Болконского (после Аустерлица) показан Толстым через пейзаж. С помощью поэтической притчи о старом дубе все пережитое героем, все смутное, затаенное выступает вовне ярко окрашенным, освещенным блеском весны, зелени и солнца.

Все живет и дышит в этом толстовском лесу так же значительно, изменчиво и сложно, как и в самой природе,—и в нем все меняется, возрождается, как и в существе человеческом: «береза, вся обсеянная зелеными клейкими листьями, не шевелилась и из-под прошлогодних листьев, поднимая их, вылезала зеленея первая трава и лиловые цветы». А дуб «...с корявыми руками и пальцами... старым, сердитым и презрительным уродом стоял между улыбающимися березами».

Но наступило лето, и «старый дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млел, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого недоверия и горя,—ничего не было видно. Сквозь жесткую столетнюю кору пробились без сучков сочные молодые листья, так что верить нельзя было, что этот старик произвел их. «Да, это тот самый дуб», — подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное, весеннее чувство радости и обновления». Таким путем — через пейзаж — рисуется наступление новой полосы в жизни героя — обновления, подъема духа.

Пейзажей, созданных с замечательным искусством, в русской классической литературе немало, однако мы редко в них видим такую органическую связь между жизнью природы и душевным миром героев, как у Толстого.

Как значительна функция пейзажа во многих, очень существенных во всем движении сюжета сценах, свидетельствует работа Толстого над одним из эпизодов «Воскресения». Мы имеем в виду сцену романа, где изображен ледолом на реке, и приход весенней ночью Нехлюдова в комнату Катюши. Пейзаж в этой сцене широко развернут — одновременно происходят два решающих события в жизни природы и жизни героев: перелом в судьбе Катюши и освобождение реки ото льда. Стихия бушует, идет ледолом, бушуют страсти и в душе героев в эту ночь. Толстой и рисует параллельно эти два события, и они все время перекликаются между собой, что необыкновенно усиливает напряженность, драматизм всей сцены.

В ранней редакции «Воскресения» в этой сцене вовсе не было пейзажа, не было параллельного действия, происходящего в природе. Речь шла только о том, что́ происходило в эту ночь в жизни героев. Нельзя не заметить, читая этот ранний вариант сцены, как сильно она проигрывает от отсутствия пейзажа, если сравнить ее с окончательным текстом.

Пейзаж в фильмах, как известно, встречается очень часто, но в большинстве случаев он рассчитан на чисто живописный эффект. Пейзаж же левитановского характера, где показано одновременно и состояние человека в определенные моменты его жизни (о чем мы говорили выше), в кино по-настоящему еще не проник.

У Толстого очень часто пейзаж сопровождает и военные сцены (батальный пейзаж). Во многих случаях назначение такого пейзажа — не только воссоздавать внешнюю картину того или иного сражения, но и показать дух воинов, настроение их и тем самым подчеркнуть значение данной битвы для будущего, для всего народа. Таков батальный пейзаж Бородинского сражения

Известно, как Толстой рассматривал значение Бородинской битвы, ее исторический смысл. Он считал ее высшим проявлением народного сознания, поворотным моментом во всем ходе кампании 1812 года, надломившим нравственную силу врага и в конечном счете обрекшим его на погибель. Эта мысль художественно воплощена и в пейзаже Бородинского сражения, в котором ярко выражена торжественность и величие исторического события.

В фильме о рукописях Толстого это очень наглядно продемонстрировано. Картина боя, которая бы вполне соответствовала основной мысли писателя, вначале не давалась ему; Толстой был недоволен написанным и решил осмотреть знаменитое место. «Писателю необходимо все время видеть пред собой вполне ясно и отчетливо то, что он изображает», «не выпускать ни на минуту из глаз правду жизни» — эти слова написаны в черновой редакции, где дано описание Бородинской битвы.

27 сентября 1867 года Толстой выехал, чтобы осмотреть поле исторического сражения и с полной ясностью представить себе всю картину боя. Там он сделал набросок (показан на экране). На нем обозначена линия горизонта с лесами, места деревень (Семеновское, Бородино, Горки, Татариново и Псарево), русла рек Колочи, Войны и движение солнца во время боя. Удовлетворенный виденным и полный новых впечатлений, Толстой сказал, что теперь он создаст такую картину Бородинского сражения, какой еще не было, — и он сдержал слово.

Толстой приступил к работе. Через короткое время, после ряда правок и вставок, и возникла удивительная «панорама» Бородинского сражения, которую увидел Пьер с кургана и был восхищен красотой зрелища. Дымы выстрелов, косые лучи яркого солнца, золотой и розовый оттенки, длинные тени... дальние леса... Основную мысль свою Толстой вписал между строк на этом же листе: «Бородинское сражение есть лучшая слава русского оружия, есть победа». Все это мы видим в проходящих перед нами кадрах.

И действительно, в этом батальном пейзаже Толстой создал величавую картину сражения, в которой отчетливо ощущается дух воинов, их готовность к самопожертвованию, сознание важности исторического события.

В письме к издателю «Воскресения», торопившему его, Толстой писал: «Пословица говорит: скоро сказка сказывается, а не скоро дело делается, а я говорю: скоро дело делается, а не скоро сказка сказывается. И это так и должно быть, потому что сказки, если они хороши, живут очень долго». Это интересное высказывание Толстого приведено в фильме. Действительно, «сказки», которые «сказывал» Толстой, делались не скоро, а медленно, после долгой, вдумчивой и вдохновенной работы, но они были в то же время и величайшим делом художника.

Ленин, указывая на противоречия и слабости Толстого, в то же время писал, что его творчество — «шаг вперед в художественном развитии всего человечества». Эти слова не только свидетельствуют о важности проблем, поставленных в произведениях Толстого, но они говорят и о колоссальном новаторстве его в области художественной формы.

От Толстого нам досталось очень большое рукописное наследство, насчитывающее 165 тысяч листов; рукописей «Войны и мира» имеется около 4 тысяч листов; «Воскресения» — около 8 тысяч, «Анны Карениной» — около 2 тысяч. Инициатива сценаристов, их стремление показать зрителю, используя рукописный материал, определенные моменты той гигантской работы, которую вел Толстой в продолжении своей долгой творческой жизни, оказались очень плодотворной.

Фильм может служить ценным учебным пособием.

* * *

Рукописи Чехова, в особенности черновые автографы, насчитываются единицами— обстоятельство, особенно затрудняющее исследователя творческой работы писателя. Записные книжки Чехова являются только первым звеном в сложном процессе создания произведения; последующих же звеньев мы не знаем. По этой причине у постановщиков фильма «Записные книжки Чехова» оставался только единственный путь для демонстрации на экране работы его: сравнение первого звена, то есть записи Чехова в книжке о том или другом произведении, с последним, иначе говоря, с окончательным текстом. Только в немногочисленных случаях имеется возможность проследить одно из последующих звеньев — стилистическую правку Чехова.

Фильм смотрится с интересом. Интересна для зрителя и сама задача — проследить, хотя бы и в ограниченной мере, работу великого мастера слова.

Возможны два пути построения аналогичных сценариев, преследующих цель ознакомить зрителя с процессом создания художественного произведения: один путь характеризуется стремлением охватить как можно больше материала, дать больше примеров писательской работы того или иного художника слова; другой — сосредоточить-

ся на немногих произведениях, на немногих образцах. Какой путь плодотворнее?

В «Рукописях Льва Толстого», как мы уже говорили, внимание зрителя привлечено к двум центральным моментам — к Бородинскому сражению и портрету Катюши Масловой, — на чем и продемонстрирован постепенный ход работы Толстого, и каждый из этих моментов показан с возможной в таких случаях полнотой. Несомненно, здесь помогло сценаристам большое количество имеющихся рукописей Толстого, однако и перед ними мог стать соблазн развернуть шире демонстрацию работы писателя (например, показать различные начала ряда произведений, стилистические правки рукой Толстого на многих автографах и т. д.). Но следует сказать, что в этом случае фильм в целом, бесспорно, проиграл бы — у зрителя не осталось бы ощущения единства, полноты и углубленности в увиденном на экране. Стремление сосредоточивать внимание на малом количестве примеров при более интенсивном исчерпывании каждого, на наш взгляд, путь более надежный.

В фильме «Записные книжки Чехова» продемонстрировано сравнительно бо́льшее количество кадров, касающихся многих произведений Чехова (и рассказов и пьес); при таком способе организации материала, естественно, оказались и такие кадры, которые, по существу, немного дают для разрешения основной задачи фильма. Общеизвестное чеховское изречение, что если написано, что на стене висит ружье, оно впоследствии должно выстрелить, в противном случае его и вешать на стену не следовало, применимо не только к литературе, но и ко всякому искусству.

Хорошо развернуты в фильме записи Чехова о рассказах «Душечка», «Человек в футляре», «Крыжовник» — здесь авторы продемонстрировали отдельные моменты инсценировок этих рассказов, и зритель в образной форме видит два конца одной и той же цепи: начальный момент, запись, зерно рассказа и конечный — его художественное воплощение. Однако вряд ли много могут дать зрителю такие кадры, как запись Чехова о «Ионыче» без дальнейшего развертывания этой темы («Ионыч ожирел. По вечерам ужинает в клубе») или заголовок «Дама с собачкой», перелистывание страниц с заглавиями: «В овраге», «Мужики»...

Имеются в фильме и некоторые другие спорные, на наш взгляд, кадры. Вносят ли что-либо новое для раскрытия основной темы (особенности писательской работы Чехова) кадры, где О. Л. Книппер произносит несколько фраз: «Антон Павлович говорил: «вообще писать нелегко, ужасно легко думать о том, о чем напишешь. Кажется, и всего осталось — только перенести на бумагу, а тут и пойдет московская мостовая, о каждый булыжник спотыкнешься».

Продемонстрированные в фильме эпизоды из рассказов «Крыжовник», «Человек в футляре» и «Душечка» показывают одну из важнейших сторон Чехова-художника — осмеяние, обличение различного рода уродств существующего строя жизни и человеческих характеров. Существенно также выявить и другую сторону творчества Чехова — постоянные размышления о человеке своей эпохи, его душевном неустройстве, его поисках счастья, его мечте о лучшем будущем, стремлении к осмысленной жизни и творческому труду. Такую попытку сценарист и режиссер фильма и сделали, взяв материалом отдельные сцены из «Чайки». Мысль очень удачная сама по себе. При должном исполнении эти сцены обнаружили бы перед зрителем глубокий и тонкий лиризм, необыкновенное проникновение во внутреннюю жизнь человека, свойственные творчеству Чехова. Однако следует признать, что такого эффекта не получилось. Кадры эти совершенно не задевают чувств зрителя, не оставляют следа в его сознании. В пьесе сцены эти кратки, но чрезвычайно насыщенны, здесь же они прозвучали не особенно убедительно. В целом спектакле, где характеры раскрываются постепенно, во множестве сцен, внешность актеров, определенное соответствие ее облику героев, которое уже составилось у зрителя из знакомства с пьесой, не столь существенны. В фильме же, где засняты лишь небольшие фрагменты пьесы, не только игра, но и внешний облик актеров имеет весьма существенное значение.

И «чайка» — Нина Заречная, и Треплев, да и Тригорин в этих кадрах не вызывают ассоциации о знакомых, давно ставших нам близкими героях чеховской пьесы.

В самом отборе отдельных моментов этого эпизода есть некоторое упущение: в наиболее напряженной последней сцене (приход Нины Заречной в усадьбу, ее разговор с Треплевым) выбран один момент — рассуждение Нины о ее будущем, вера в свое призвание, но не взято из текста пьесы ничего, что говорит о ее недавнем прошлом,

о страданиях. А между тем слова Нины, полные захватывающего лиризма и драматизма, не прозвучавшие, к сожалению, с экрана, и делают особенно убедительной обретенную ею внутреннюю силу, достигнутую тернистым путем бедствий и преодолений. Изолированные же от общего действия сцены эти прозвучали декларативно, но не художественно конкретно.

В кадрах о «Трех сестрах» показаны правка Чехова, изменения, внесенные им в последнюю стадию работы, что очень существенно. Однако было бы гораздо эффективнее, если бы эти кадры не просто мелькали перед зрителем, но было бы показано в одном или двух случаях, в чем выразилась здесь работа Чехова — иначе говоря, был бы разъяснен смысл и назначение того или иного изменения текста.

Хорошо и детально показана правка Чехова в рукописи «Невеста». Жаль только, что не сказано, чего достиг Чехов после целого ряда правок, к чему именно он стремился в данном случае.

Говоря об отдельных недочетах фильма «Записные книжки Чехова», нельзя не признать, что проделана большая и трудная работа, чтобы раскрыть перед зрителем некоторые стороны работы такого художника-новатора, каким был Чехов, — мастера произведений несравненной красоты и глубины.

Мы не в праве упрекать авторов фильма «Записные книжки Чехова» в том, что они не коснулись проблемы мастерства Чехова,—это и не входило в их задачу, но для научной кинематографии эти вопросы весьма существенны. Мы останавливаемся лишь на отдельных моментах этой проблемы.

* * *

Чрезвычайная сдержанность, как в жизни, так и в искусстве, была одной из характерных особенностей Чехова. В письмах к самым близким людям о делах очень важных для него он обыкновенно говорит или шуткой или многого не договаривая. Интересный в этом отношении эпизод рассказывает Станиславский. По окончании спектакля «Дядя Ваня» Чехов сделал одно замечание: «Он же свистит, послушайте... Свистит! Дядя Ваня плачет, а Астров свистит! — И на этот раз большего я добиться от него не мог».

Разъяснение этой загадки мы находим в одном из писем к О. Л. Книппер. «Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто», — пишет Чехов.

Чехов был убежден, что намеком, недоговоренностью, сдержанным жестом можно добиться большой силы впечатления. Для Чехова грация и сдержанность — синонимы. Поэзия, тонкость в искусстве, по мысли его, чаще всего достигаются именно таким путем, заставляя читателя и зрителя о многом догадываться, повышая, таким образом, напряженность действия.

В прозе Чехов не раз прибегал к завуалированности, намеку. Характерен для его стремления изображать людское горе не обнаженно, а пробивающимся через что-то, порой даже через пошлое, небольшой рассказ «Полинька». В галантерейном магазине среди шума, сутолоки, как подземная струя, пробиваются слова, в которых слышна драма двух маленьких людей — приказчика и модистки. И вся обстановка, выкрики продавцов: «Рококо, сутажет, камбре» еще сильнее выделяют, подчеркивают эту незаметную, подспудную драму.

В некоторых рассказах Чехова авторский замысел очень тщательно завуалирован и не сразу поддается разгадке, как, например, в рассказе «Скрипка Ротшильда».

В огромной роли недоговоренного, подтекстного и заключается одна из тайн стиля Чехова, придающая такую, выражаясь его языком, грацию созданиям этого замечательного художника.

Очень заметное место в поэтике чеховской прозы занимает деталь — предметная и психологическая, или «частность», как говорил он сам. Описательность Чехов отрицал с первых дней своей деятельности, как явление устарелое и недейственное. В его произведениях ее вытесняет деталь — смелая, своеобразная, неожиданная. Ею, как при мгновенном свете молнии, сразу освещаются картины и быта, и психики, и природы.

У Якова Бронзы тяжело заболевает жена, но и в эти минуты он думает только об «убытках». С еще живой жены он снимает мерку, делает гроб и записывает в свою книжку, где ведется счет всем «убыткам»: «Марфе Ивановой гроб — 2 р. 40 к.». Деталь — явно гротескного характера, но для обрисовки общего облика героя много говорящая.

Очень существенную роль играет деталь и в пейзаже Чехова, по характеру своему в большинстве случаев лирическом. Такого рода пейзажи являются одним из средств

изображения душевной жизни героев. Как и все в творчестве Чехова, эти пейзажи глубоко своеобразны.

Детство и юность Чехова прошли в Таганроге, приморском городе, тем не менее море не оставило сколько-нибудь заметных следов в его пейзажах. Маленькую же речушку Голтву, «молчаливую и задумчивую, кротко блиставшую из-за густых камышей», он обрисовал с большой любовью в рассказе «Святой ночью». Чехов вырос на юге, но природу он любил северную с ее сдержанной, неяркой красотой. Он пишет из Ялты: «...север все-таки лучше русского юга, по крайней мере весною. У нас природа грустнее, лиричнее, левитанистее, здесь же она—ни то, ни се, точно хорошие, звучные, но холодные стихи».

Именно «левитанистая» природа больше всего и привлекала Чехова, была ему созвучнее южной, и, вероятно, поэтому в его пейзажах так мало моря, гор, вообще всего могущественного. Природа у Чехова, как весна на севере, скромна и стыдлива.

Солнце, луну и звезды он то и дело снимает с привычных высот и приближает к человеку, чуть ли не «одомашнивает». В его пейзажах солнечные лучи весной «купаются в лужах вместе с воробьями», а в рассказах о детях — даже в полоскательной чашке или «весело шалят на ковре, на стенах, на подоле няньки и как бы приглашают поиграть с ними». Луна в одном из его юмористических рассказов фигурирует в качестве персонажа, посмеивается, завидует, а в один из моментов ведет себя так, «точно табаку понюхала». Звезды у Чехова «умытые», и их так много, что «буквально некуда было пальцем ткнуть. Тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное зерно». Сравнения для изображения небесных сил берутся из мира обыденного, прозаического, что, впрочем, не мешает Чехову создать пейзаж, исполненный поэзии и лиризма. К этому он и стремится, но создает его не из изысканного, а самого простого словесного материала, что особенно характерно для всей его поэтики и направления творчества; стремлением его всегда было: при большом идейном содержании — предельная простота.

В пейзажах Чехова с впечатлениями героя сливаются его раздумья, сетованья, и все это чаще всего конкретизируется через какую-нибудь деталь «А ветер-то, ветер! Голые березки и вишни, не вынося его грубых ласк, низко гнулись к земле и плакали: — Боже, за какой грех ты прикрепил нас к земле и не пускаешь на волю?» (рассказ «Воры»).

Изображение всей картины окружающего через какой-либо штрих, через чье-либо движение — у Чехова явление постоянное.

В чеховских пейзажах человек, его чувства, раздумья, внутренний мир играют первостепенную роль; его впечатлениями, восприятием окрашивается все в природе, и сам пейзаж часто является одним из художественных средств для создания образов и ситуаций. Несомненно, что творчество Толстого, всегда привлекавшее внимание всех писателей, не могло не оказать определенного воздействия на Чехова своим глубоким психологизмом, в частности, и пейзаж Толстого, играющий столь существенную роль при раскрытии внутреннего мира героев.

Еще одна выразительная подробность характерна для пейзажей Чехова — звуки, самые разнообразные: голоса птиц, зверей, звуки музыкальные. Это те дополнительные детали — шумы жизни, ее голоса, которые вводятся в произведение, усиливая впечатление естественности всего изображенного.

Стиль Чехова являет собой пример большого внутреннего единства, целеустремленности всех элементов. В нем полностью отразилась основная тенденция творчества Чехова в целом — стремление изображать жизнь в ее ежедневном течении, в комизме и драматизме обычного, рисовать ее с необычайной правдивостью. И в сюжетах Чехова, и в средствах создания образов, и в языке героев — везде мы встречаемся с этими особенностями поэтики Чехова, в которой правда жизни и правда искусства сливаются воедино.

* * *

Каждый из рассмотренных нами фильмов посвящен особенностям творческой работы писателя. Но могут быть фильмы, освещающие процесс создания большим писателем отдельного литературного произведения. Такие фильмы, поставленные по материалам литературоведов или исследований, произведенных самим сценаристом, имели бы большое значение также для вузов и школ при прохождении курса литературы. Эти фильмы оказали бы реальную помощь педагогам, литературным работникам, студентам литературных вузов и служили бы делу культуры, повышая интерес самой широкой аудитории к важнейшим проблемам искусства.

А. ВИЛЕСОВ

ПРОГРЕССИВНЫЕ ИНДИЙСКИЕ ФИЛЬМЫ

Первые кинотеатры в Индии были открыты уже в 1896 году, но собственное кинопроизводство возникло в стране только в 1913 году (фильм «Раджа Раджишанку»). Конкурируя с американской кинопродукцией, индийские кинопроизводственники добились большого количества ежегодно выпускаемых фильмов. Теперь Индия обладает одним из крупнейших в мире производством фильмов. Однако увеличение количества производимых в стране фильмов отражалось на их художественных качествах. В основном это были примитивные, дешево стоящие произведения, в первые годы — религиозно-мистические и исторические фильмы, а несколько позже — любовные драмы.

В 1931 году вышел первый индийский звуковой фильм «Алам Ара», а в 1937 — первый цветной фильм «Кисан и Канна».

Одной из традиционных особенностей индийских фильмов является обилие в них народной музыки, песен, танцев, бытовых обрядов. Главным образом за счет таких сцен размер индийских фильмов превышает обычный; их демонстрация занимает от двух с половиной до трех часов. Музыка, пение и танец лучше и глубже, чем слова, помогают массовому индийскому кинозрителю понимать содержание фильмов, чувства и движения души героев. Надо иметь в виду, что для Индии характерны весьма большая разнородность языков и наречий.

В Индии ставятся разнообразные фильмы — мифологические, исторические, музыкальные, приключенческие, любовные драмы, комедии и т. п. Значительное количество фильмов затрагивают социальные проблемы.



«Два бигха земли»



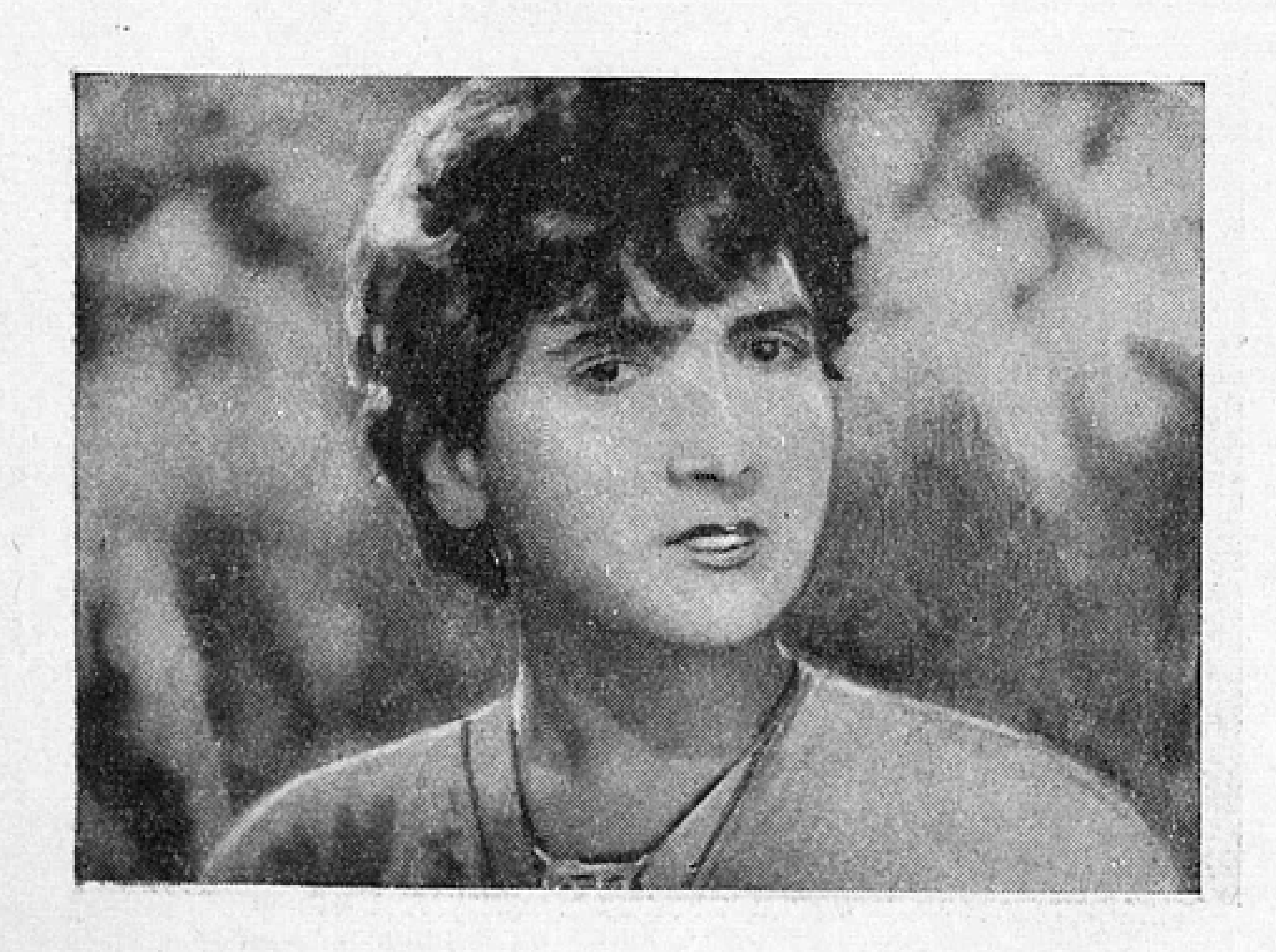
«Два бигха земли»

Начиная с сороковых годов в индийской кинематографии особенно заметно усилились прогрессивные тенденции. Так, появились фильмы «Дочь неприкасаемого» (режиссер Шандулаль Шах), «Пути женщины» (режиссер Гасиян), «Себялюбивый мир» (режиссер Джаянти Десаи), рассказывающие о борьбе с сословными религиозными предрассудками; «Мать — земля» — о восстании индийских крестьян; «Агитатор» — о росте рабочего движения в Индии; «Дети земли», «Обездоленные», «Два бигха земли» — о тяжелой судьбе индийского крестьянства; «Королева Джанси», «Путник», «Светильник Джалианвальского парка»—об английской колониальной политике.

Передовые кинематографисты Индии (Квайя Ахмад Аббас, Четан Ананд, Бимал Рой, Радж Капур и ряд других) в своих фильмах откликаются на наиболее важные и актуальные проблемы современности, волнующие народные массы Индии.

Режиссер Бимал Рой пишет:

«О проблемах, занимающих сегодня наше общество, можно создать замечательный фильм, используя правдивый, почти документальный материал... Смотря правдивый фильм, зрители почувствуют, что они не просто сидят в кинотеатре, но являются свидетелями настоящей жизненной драмы. Они роднятся с героями, их душу наполняют различные чувства. Если фильм за-



«Байджу Бавра»

«Путник»



тронул сердца зрителей, он достиг цели».

Народные массы проявляют повышенный интерес к реалистическим фильмам, к произведениям жизненно правдивым и наполненным глубоким содержанием.

Пошлые, безидейные фильмы перестают сейчас пользоваться успехом, как бы роскошно они ни были поставлены. Растет недовольство индийских зрителей американскими фильмами, прославляющими преступления и пробуждающими низменные инстинкты.

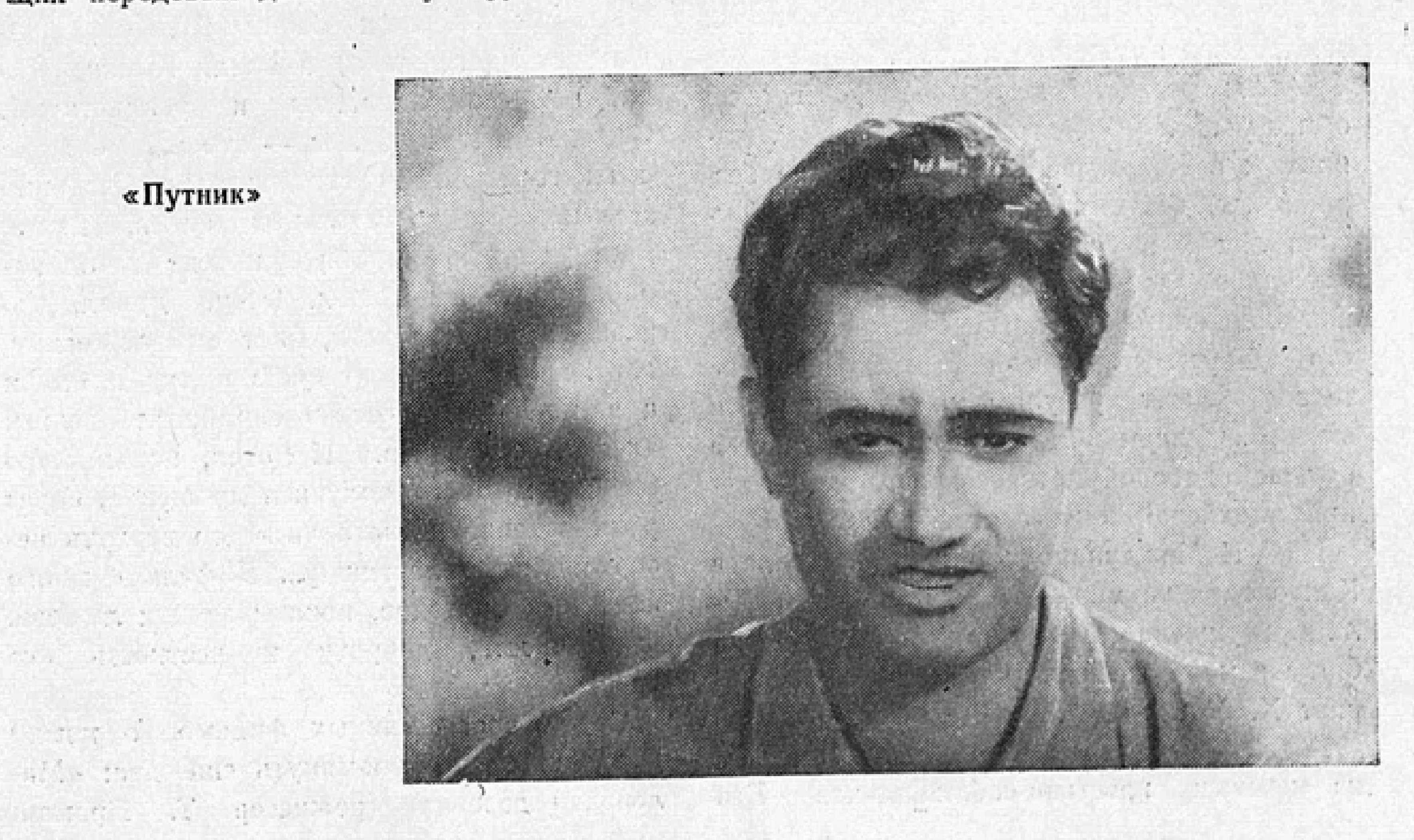
* * *

Судьба индийского крестьянства — одна из наиболее актуальных проблем, волнующих передовых деятелей культуры Индии.

В фильме Квайя Ахмад Аббаса «Дети земли» (1946) показана трагическая история семьи Прадханов. Засуха, голод, долги ростовщикам гонят жителей деревни на заработки в Калькутту. Толпа голодных, истощенных людей, напрягая последние силы, идет берегом реки. А по реке плывут тяжело груженные баржи. Это ростовщик, обобрав крестьян, отправляет рис на продажу в город.

Сцены пребывания беженцев в Калькутте полны трагизма. Аббас не побоялся правдиво и ярко нарисовать картину жизни крупного города, в котором народная масса влачит жизнь в ужасных условиях, не имея ни работы, ни пищи, ни крова.

«Путник»



Изгнанные на окраину города бедняки роются в мусоре вместе с собаками. Героиня ради спасения жизни ребенка продает себя, чтобы заработать несколько рупий. Старуха мать — эта добрая женщина, которая раньше делилась с соседом последним куском, — теперь доведена до отчаяния, пытается отнять у внука последние капли молока.

Значение этого фильма в том, что он показывает один из путей избавления крестьян от нищеты, от кабалы ростовщиков. Группа крестьян возвращается в деревню и кооперирует свой труд. Благодаря этой новой форме труда они собирают для себя обильный урожай, из которого только небольшая часть достается ростовщикам.

Молодой режиссер Нимай Гхош поставил фильм «Обездоленные» (1949) по своему сценарию, в основу которого он положил повесть Ш. Бхаттачария. Этот фильм тоже рассказывает о тяжелой жизни индийских крестьян.

В образе Стриканто, главного героя фильма, актер Премтош Рай воплотил лучшие черты индийского крестьянства: человечность и благородство, чувства дружбы, товарищества, взаимопомощи. Стриканто стремится оградить крестьян от помещичьего произвола, сплачивает их для борьбы против эксплуататоров.

Крупный индийский помещик Моду Ганголи и зажиточный мусульманин Музаффра Хан сумели убедить крестьян-индийцев покинуть деревню, которая должна отойти к Пакистану. Поддавшись провокации, крестьяне за бесценок продали им свои клочки земли, свое имущество и дома.

Фильм правдиво показывает страдания обманутых и обобранных крестьян, пополнивших в Калькутте огромную армию безработных, бездомных и голодающих. Тысячи людей в безнадежном ожидании какого-либо заработка месяцами живут на вокзале, в лагерях для переселенцев и просто под открытым небом. Их иссохшие тела устилают тротуары улиц, площади и скверы... Фильм «Обездоленные» является большой победой прогрессивного направления индийской кинематографии.

На VII Международном кинофестивале в Канне одна из международных премий была присуждена индийскому фильму «Два бигха земли» (режиссер Бимал Рой, сценарист X. Мукерджи).

Герой фильма Шамбу является одним из немногих крестьян-собственников. Его земельный участок совсем не велик, но находится в середине огромного поля, принадлежащего помещику, который решил продать свою землю для постройки большого промышленного предприятия. Помещик старается присвоить крестьянский участок, но Шамбу не уступает. Возникает судебное дело, и суд решает его в пользу помещика: если Шамбу в течение трех месяцев не уплатит долга, земля станет собственностью помещика. Трудно Шамбу выплатить 235 рупий, и он вынужден пойти в город на заработки.

Здесь, как и в фильме «Дети земли», авторы с большой художественной силой выражают мысль о том, что крестьянин считает землю своей матерью: земля — это источник его существования, он не представляет себе жизни без труда на земле.

Канайя, десятилетний сын Шамбу, приехавший с ним в Калькутту, начинает работать. Он попадает в группу ребят — чистильщиков обуви, тесно спаянных между собой.

Идея солидарности трудящихся находит свое выражение и в показе других представителей городской бедноты, принимающих близко к сердцу дела Шамбу, старающихся помочь ему.

Канайя, типичный крестьянский мальчик, неиспорченный и неразвращенный, знакомится с молодым воришкой и попадает под его влияние. Но влияние это временное, ибо в Канайе живет здоровое начало, воспринятое от родителей, привыкших зарабатывать на жизнь честным трудом.

Актеры Балрадж Сахни (Шамбу), Нирупа Рой (его жена) и Ратан Кумар (Канайя) очень правдивы и реалистичны. Созданные ими образы — это живые люди с их горестями и страданиями. Особенно запоминается трогательная сцена, когда, сияя улыбкой, Канайя приносит домой заработанные им гроши. Отец, думая, что ребенок украл деньги, дает ему пощечину. Но Канайя приносит свою щетку и банки с ваксой — он честно заработал деньги чисткой башмаков. И отец, поняв свою ошибку и желая получить прощение, берет руки ребенка и заставляет его вернуть несправедливую пощечину... В фильме много подобных эпизодов, показывающих любовь, человечность, доброту и честность его героев.

Среди прогрессивных фильмов о жизни крестьян можно упомянуть еще два: «Маленькая деревня» (режиссер Т. Промаш

Рао, 1952 г.) и «Ранг Бхуми» (режиссер М. Бхавнани, 1953 г.), которые, однако, по своей идейной направленности и художественному мастерству значительно слабее, чем «Дети земли», «Обездоленные» и «Два бигха земли».

Значительное место среди индийских фильмов занимают танцевально-музыкальные. Из них заслуживает внимания «Байджу Бавра», поставленный в 1952 году режиссером В. Бхатт по сценарию Р. Чаудхари и посвященный песенному творчеству индийских мастеров конца XVI и начала XVII века.

В основу сюжета положена история легендарного музыканта Байджу, который победил в состязании прославленного певца Тансена. Основная идея фильма: искусство должно быть свободно и национально, оно должно питаться лучшими чертами характера народа — любовью и добром; жестокий человек не может создать прекрасной песни, согревающей сердца людей.

В этом фильме, в отличие от многих других, песни и музыка не стилизованы, они являются переложением популярных народных мелодий. Авторы мастерски справились с задачей, которую они перед собой поставили, — показать могущество песни, ее власть над людьми. Многие песни в фильме поются без текста, исполняется лишь одна мелодия — задушевная, лирическая.

Актер Бхарат Бхушан создал замечательный образ Байджу. Обладая красивой внешностью и артистическим темпераментом, он хорошо передает вдохновенность музыканта в моменты творчества. Миловидная Мина Кумари, исполняя роль возлюбленной Байджу, проявляет свою разностороннюю одаренность. Ветеран экрана актер Сурендра создал замечательный образ певца Тансена. Когда он сочиняет музыку, его лицо полно подлинного вдохновения, он весь во власти звуков, которые издает покорный ему инструмент. Пальцы мягко скользят по струнам, а высокий голос задумчиво выводит мелодию...

Несмотря на отдельные недостатки (несколько наивная, непривычная для нас символика), этот фильм можно отнести к числу лучших произведений индийского киноискусства. В своеобразной форме он зовет к миру, любви и добру, к национальной дружбе, к союзу мусульман и индийцев, к отрицанию религиозной вражды.

После второй мировой войны в Индии начали создаваться фильмы, направленные против английского владычества в стране и показывающие иногда на примерах прошлого, а иногда на примерах сегодняшнего дня борьбу индийских патриотов за свободу своей родины. Эти фильмы ярко и убедительно рассказывают о том, сколько горя и несчастий принесли индийскому народу английские поработители.

К середине XIX века ликвидацией самостоятельности последних индийских княжеств было закончено завоевание Индии англичанами; одновременно вспыхивает Индийское национальное восстание. Об этом времени и повествует фильм «Королева Джанси» (режиссер Сохраб Моди, 1952 г.). Этот большой исторический фильм, снятый в цвете, с роскошными декорациями, великолепными костюмами, с обилием массовых сцен, рассказывает историю национальной героини — маленькой девочки из низшей касты, которая стала королевой, погибла ради свободы Индии и которую часто сравнивают с Жанной д'Арк. Фильм воссоздает атмосферу эпохи, пронизан чувством патриотизма, духом ненависти к английским колонизаторам.

Фильм «Светильник Джалианвальского парка» (режиссер и автор сценария Чаудхари, 1953 г.), также разрабатывающий тему борьбы за национальную независимость Индии, рассказывает историю о том, как тихая, забитая индийская женщина (актриса Ачала Садчев) превращается в борца за свободу родины.

В основе центрального эпизода фильма, изображающего митинг в Джалианвальском парке, лежит историческое событие, происшедшее 13 апреля 1919 года, — расстрел англичанами безоружных людей, собравшихся в парке для обсуждения путей борьбы за освобождение родины. Во время этого события («Амритсарская бойня») было убито свыше тысячи человек и ранено более пяти тысяч.

Резкий протест против колониальной политики англичан выражен и в кинофильме «Путник» (режиссер К. А. Аббас, 1953 г.).

Вернувшись с войны, герой фильма Рамеш (актер Дев Ананд) нанимается на чайную плантацию надсмотрщиком. Он усердно исполняет поручения хозяев англичан, жестоко избивая кнутом каждого своего соотечественника, который хоть на минуту оторвался от изнурительной работы.



«Ураган»

Но постепенно, под влиянием окружающей обстановки, Рамеш осознает ложность своего положения и в конце концов занимает место рядом с теми, кто борется за свои поруганные права, за независимость родины. В финальной сцене, вместо того чтобы по приказу хозяев стрелять в бастующих, он горячо и взволнованно призывает рабочих плантации к сопротивлению: «Если ваша воля крепка, то оставайтесь и отстаивайте свои права, а если нет, то уходите домой и продолжайте спать под открытым небом, с пустым желудком и терпите поношения. Но если ваше желание и ваша вера непоколебимы, если вы готовы к борьбе, то я с вами!»

Актриса Налини Джайянт с большим мастерством выразила благородные черты характера девушки с чайной плантации.

Следует также упомянуть актрису Ачала Садчев в роли Чанды. Особенно волнующе передает она сцены, когда безумная мать качает колыбель с куклой, воображая, что это ее ребенок, в действительности умерший от укуса змеи.

Весьма интересным является фильм «Ураган» (авторы сюжета Четан Ананд и Х. Бутт, автор сценария и постановщик Ч. Ананд, 1952 г.). Это история о том, как сластолюбивый старик ростовщик Кувердас пытался жениться на дочери своего



«Ураган»



«Бродяга»

несостоятельного должника, хотя та уже была просватана за адвоката Рамохана.

Как и в других фильмах, здесь хорошо показана солидарность простых людей. Адвокат очень популярен среди бедняков. И вот чтобы вернуть долги и тем сорвать замысел Кувердаса, жители города отдают все свои последние гроши.

Фильм привлекает хорошей актерской игрой талантливого Дева Ананда в роли Рамохана и К. Синга в роли Кувердаса. Запоминается игра молодой актрисы Нимми в роли Рами, прислуживающей адвокату и безответно влюбленной в него до самопожертвования.

Авторы обличают произвол и насилия, чинимые людьми, в руках которых деньги и власть.

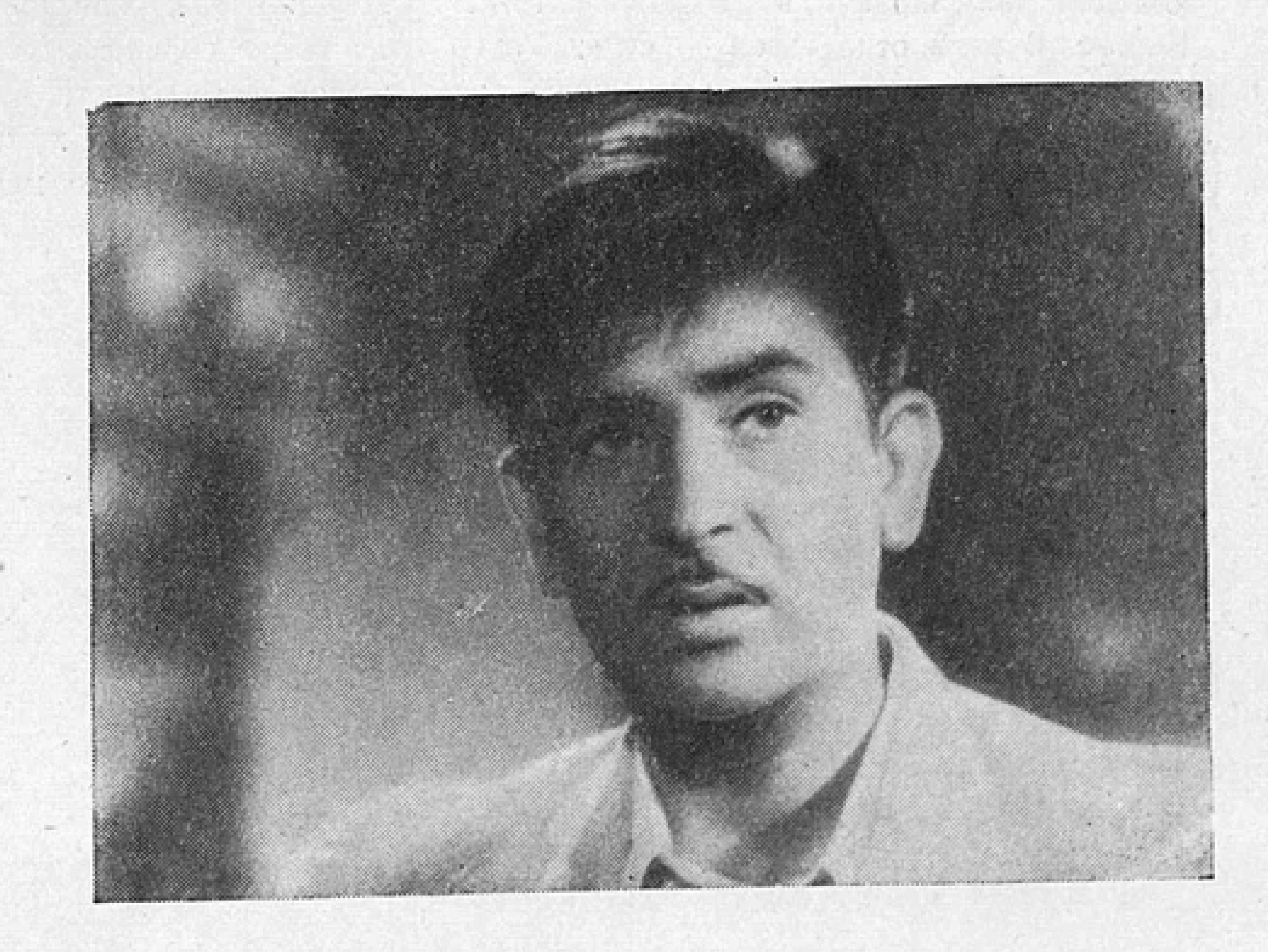
Значительный интерес представляет фильм «Бродяга» (1951).

Автор сценария Аббас (режиссер фильмов «Дети земли» и «Странник») в своем произведении опровергает старый установившийся взгляд, будто только происхождение определяет достоинства человека, и доказывает, что среда, условия имеют здесь гораздо большее значение. Тема эта играет особенно важную роль для Индии, где распространено деление людей на касты.

Фильм начинается сценой суда. Юноша Радж обвиняется в покушении на жизнь



«Бродяга»





«Бродяга»

судьи Рагуната. Его защиту ведет девушка-адвокат Рита. В своей речи она изобличает глубокую причину, породившую этого и многих других преступников. Далее восстанавливаются все события, предшествовавшие этому судебному заседанию.

Молодой Радж Капур — режиссер, продюсер и исполнитель главной роли — создал по этому сценарию замечательный фильм, протестующий против социальной несправедливости. Удачно подобран актерский состав. Особенно хорош сам Радж Капур — талантливый режиссер и не менее талантливый актер, а также исполнительница роли героини фильма — Риты — молодая популярная в Индии актриса Наргис. В роли отца героя — судьи Рагуната — выступает отец Раджа Капура актер Притвирадж. Как и в других фильмах, здесь интересен К. Синг в роли бандита.

Несмотря на отдельные недостатки, фильм представляет собой значительное явление прогрессивного киноискусства Индии.

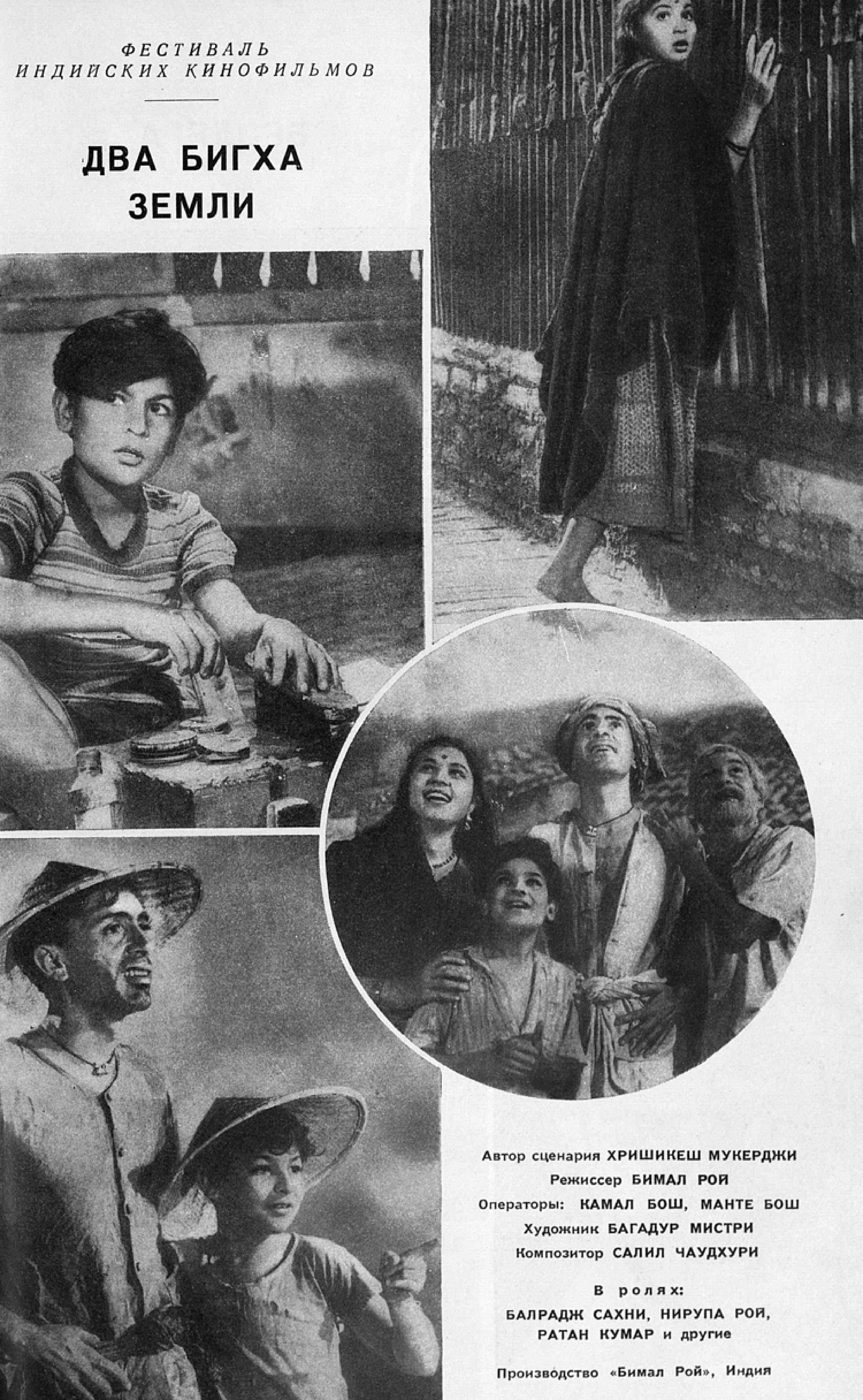
Цветной фильм «Пампош» (режиссер Д. Патель, 1953 г.) рассказывает о тяжелой жизни немой девочки Могли, презираемой в семье, где она является приемным ребенком. Этот фильм был премирован в 1954 году на фестивале в г. Канн.

* * *

Индийская кинематография в лице своих лучших прогрессивных кинодеятелей значительно выросла. Лучшие кинокартины начинают реалистически воспроизводить социальную действительность, затрагивают актуальные и животрепещущие проблемы, все более сильно выражают призыв к активной деятельности во имя национальной независимости, во имя счастья и благосостояния индийского народа.

ФЕСТИВАЛЬ
ИНДИЙСКИХ КИНОФИЛЬМОВ

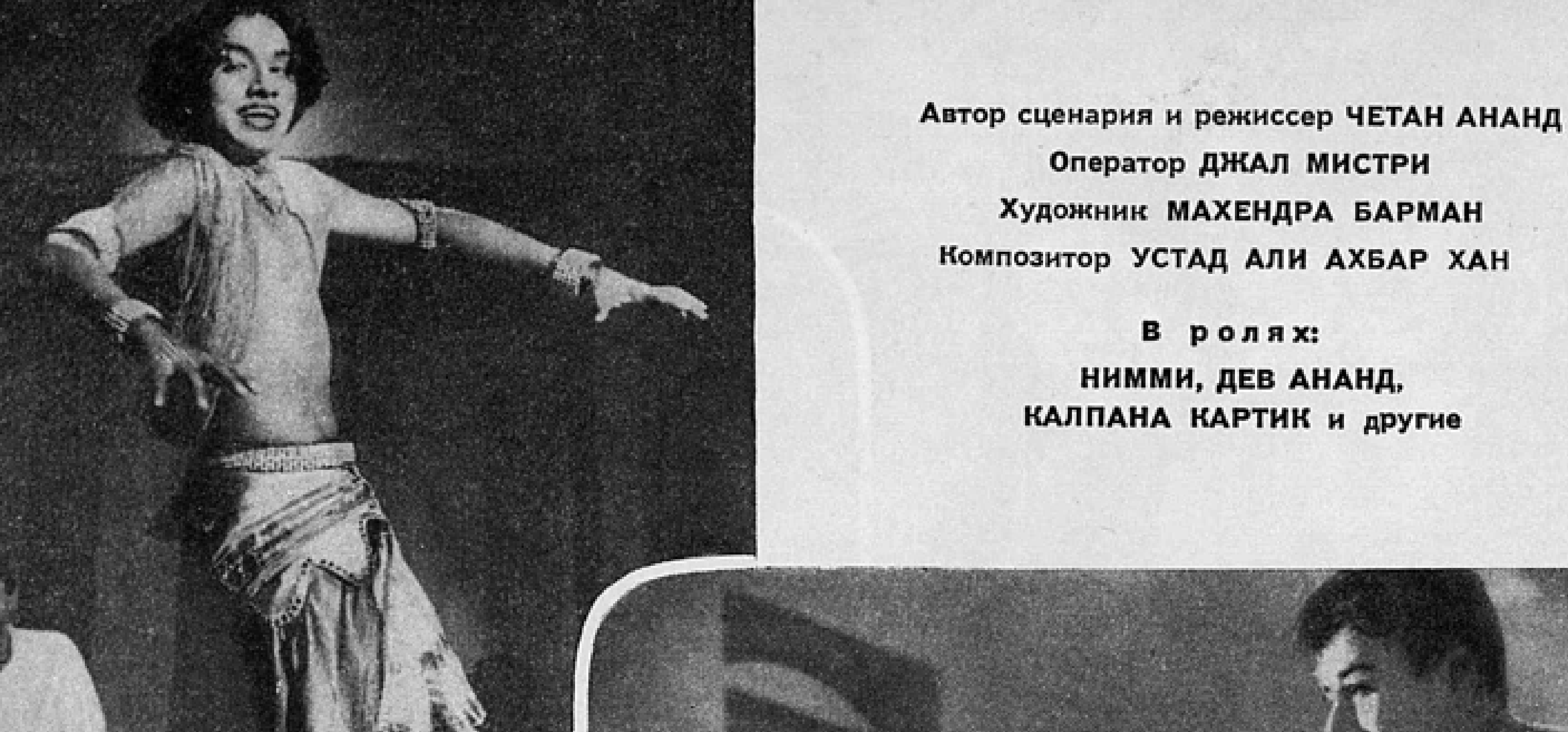
ДВА БИГХА ЗЕМЛИ



Автор сценария ХРИШИКЕШ МУКЕРДЖИ
Режиссер БИМАЛ РОЙ
Операторы: КАМАЛ БОШ, МАНТЕ БОШ
Художник БАГАДУР МИСТРИ
Композитор САЛИЛ ЧАУДХУРИ

В ролях:
БАЛРАДЖ САХНИ, НИРУПА РОЙ,
РАТАН КУМАР и другие

Производство «Бимал Рой», Индия

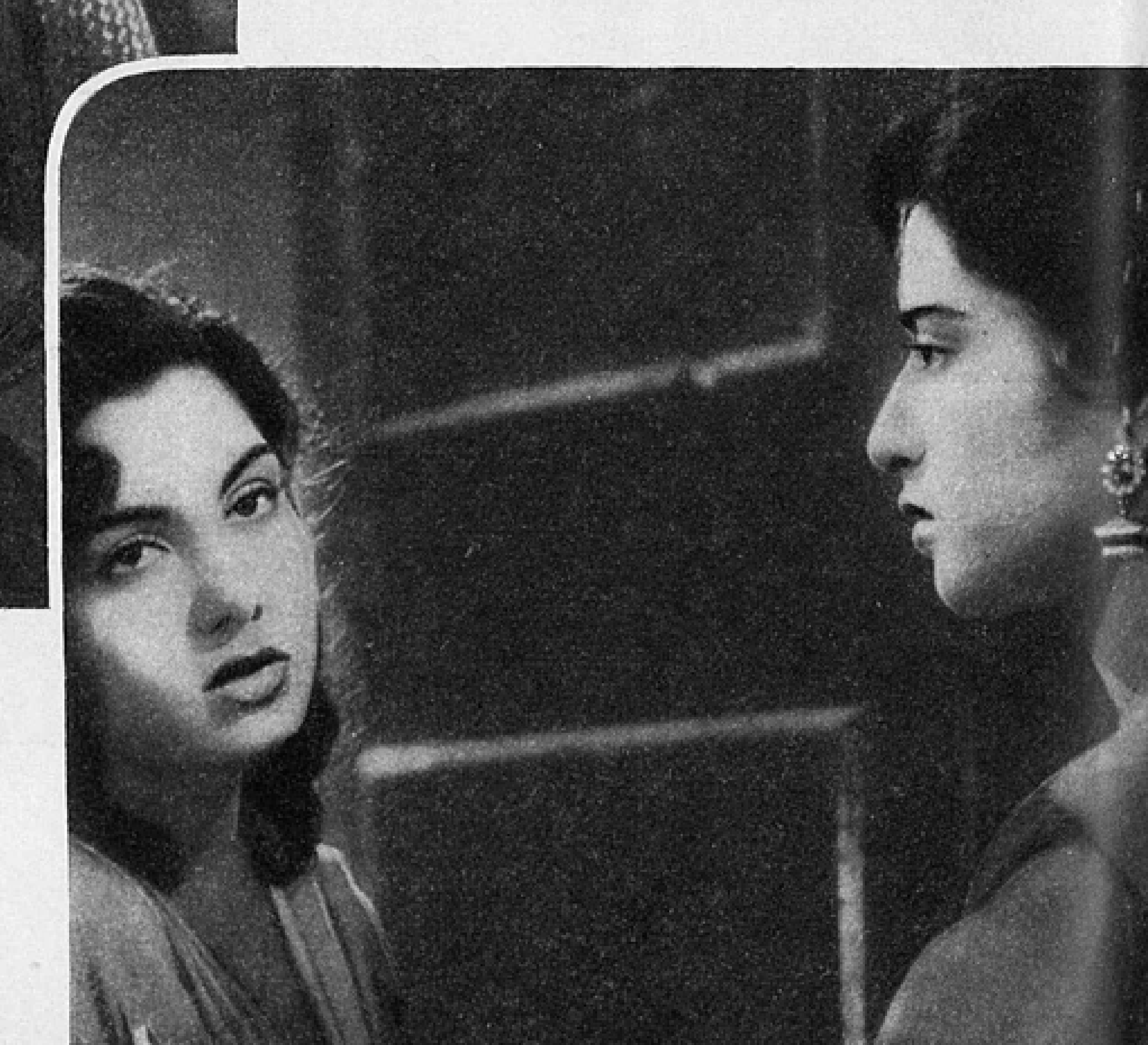


Автор сценария и режиссер ЧЕТАН АНАНД
Оператор ДЖАЛ МИСТРИ
Художник МАХЕНДРА БАРМАН
Композитор УСТАД АЛИ АХБАР ХАН

В ролях:
НИММИ, ДЕВ АНАНД,
КАЛПАНА КАРТИК и другие



УРАГАН



Производство «Нав-Кетан»,
Индия

А. РУМНЕВ

ПАНТОМИМЫ МАРСЕЛЯ МОРСО НА ЭКРАНЕ

«Жеста ради самого жеста не должно быть на сцене».
К. Станиславский

Нам сейчас почти не приходится наблюдать пантомиму как самостоятельный вид театрального искусства. Значит ли это, что она отжила свой век и не нужна ни актеру, ни современному зрителю?

Опера, балет, пантомима, драма и кино — каждое из этих искусств предъявляет актеру свои требования соответственно своей специфике. Но неотделимой частью искусства любого актера, появляющегося перед зрителями, являются элементы его физического поведения — перемещения, положения, позы, жесты, мимика, — иначе говоря пластика, то есть лепка образа, телесная выразительность, отражающая органическую взаимосвязь физических действий актера с внутренним миром.

В наиболее чистом виде выразительность тела и лица проявляется в пантомиме. Пантомима может быть полноценным, законченным спектаклем, где телодвижения и мимика являются основными выразительными средствами актера; нередко пантомима сопровождается музыкой, пением или декламацией, как это имело место в античном театре и до сих пор практикуется в восточных театрах — китайском, японском, индийском; наряду с этим, пантомима в виде кусков немой игры встречается повсеместно в драме, опере, балете и кинематографе.

Следует заметить, что как ни велико значение слова, этого наиболее могущественного выразителя психической жизни человека, оно в кульминационных моментах величайшего эмоционального напряжения весьма часто уступает место молчанию. Человек немеет, «замирает» от восторга, от ужаса, от удивления, от радости, от любви. Два величайших произведения русской классической драматургии заканчиваются в молчании — финалом «Ревизора» является немая картина; в финале «Бориса Годунова» «народ безмолвствует».

«Очень часто, — утверждал Станиславский, — самая важная игра идет не на словах, а на паузах между ними. Эти паузы усиляют, а не понижают линию трагизма... Они помогают превращать отдельные фразы короткого монолога в целые полосы или периоды человеческой жизни»*.

Следовательно, пантомима не отжила, актеры без нее не обходятся: совершенствуя свою игру, они должны достигать совершенства и в искусстве пантомимы.

Воспитывая у актера пластическую форму в соответствии с содержанием, пантомима отнюдь не обязывает к условному движению; она может быть правдивой, реалистической, и музыка в этом отношении только помогает актеру, организуя и активизируя его психическую и физическую природу и подавая ему сигналы для выполнения действий, предусмотренных течением и задачами роли. Отсутствие слова ни в какой мере не влияет на правдивость воспроизведения человеческого поведения на сцене или на экране. Пример немого кинематографа, еще памятного всем нам, подтверждает, что актер, как говорил В. Пудовкин, «может, ни в малейшей мере не нарушая реалистической правды, сыграть роль без единого слова, услышанного зрителем, создать ясный и убедительный образ»**.

* Режиссерский план «Отелло», стр. 228, 230.

** «Советское искусство», 1951, № 4.

«Немота» пантомимы — такая же условность, как пение в опере, двухмерность в живописи, рифмованная строка в поэзии. Однако кто бы мог упрекнуть в отсутствии правдивости оперы Мусоргского, картины Репина или стихи Пушкина?

Основным условием воспроизведения правдивого, реалистического образа в пантомиме является органическая взаимосвязь между внешним, физическим, поведением актера и его внутренним миром.

«Большинство наших страстей тесно связано с их внешним выражением»,—утверждал Дарвин. Развивая это положение применительно к искусству актера, Станиславский говорил: «В каждом физическом действии есть внутреннее психологическое действие, как повод к внешнему действию. А в каждом психологическом, внутреннем действии есть физическое действие, выражающее его психическую природу. Единство этих двух действий есть органическое действие на сцене*.

Процесс зарождения органической жизни актера возникает, как мы видим, из сложного взаимодействия психического и физического. Он «выполняется одновременно всеми умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы»**.

В результате взаимодействия физического и психического актер должен добиться полного равновесия между внутренними и выражающими их внешними элементами своей игры. Преобладание того или иного начала неизбежно делает его исполнение неполноценным.

При создании органической жизни актера можно идти двумя путями: от внутреннего к внешнему и от внешнего к внутреннему. Вернее, одним путем, в котором сочетаются, комбинируются и тот и другой приемы в зависимости от материала роли и индивидуальных особенностей исполнителя. Однако путь от внешнего к внутреннему, как один из двух возможных путей творческого процесса актера, вовсе не должен обязательно приводить к преобладанию внешнего, формального начала.

Это относится также и к пантомиме, где соблазны пластического излишества, жеста ради жеста, трюка ради трюка особенно сильны. Именно поэтому о пантомиме сложилось представление (еще не всеми изжитое) как о зрелище формалистическом, эстетском.

Искусство пантомимы основано на выразительности телодвижений и мимики. Но тут-то и может случиться, что в одном случае телодвижения и мимика будут отражать, воспроизводить жизненное, естественное поведение человека, а в другом — будут это естественное поведение приводить к схемам, условным знакам, пластическим формулам.

Экранизированные пантомимы французского артиста Марселя Морсо, давшие повод для настоящей статьи, дают нам примеры как той, так и другой тенденции. Мы имеем в виду два короткометражных фильма, снятых немецким режиссером Вольфгангом Шлейфом. Первый фильм учебный: в нем показаны небольшие этюды и пантомимы, героем которых является Бип; во втором фильме снята пантомима на тему повести Гоголя «Шинель».

Но прежде чем остановиться на этих работах, следует отметить заслугу Морсо, воскрешающего пантомиму как самостоятельную и полноценную форму искусства, почти забытую нами.

Уже по нескольким этюдам Морсо не трудно убедиться в больших выразительных возможностях артиста и его законченном мастерстве. В особенности это ощутимо в тех случаях, когда, отбросив элементы условной пластики, он выполняет физические действия, которые покоряют зрителя своей жизненной достоверностью. Большинство этюдов, исполняемых Морсо в учебном фильме, является образцами подлинного реализма, отражающего жизнь средствами, свойственными искусству пантомимы.

В первой половине этого фильма показаны этюды-упражнения на выразительность тела. В них артист ходит или бегает на месте, движется в бурю против ветра, поднимается и спускается по воображаемой лестнице, ходит по воображаемой проволоке, перетягивает воображаемый канат и т. д. Вторая половина фильма состоит из небольших пантомим с более развитыми задачами и законченным действием. Игра с воображаемыми предметами доведена в них до виртуозного блеска.

Несколько растянутый этюд с воображаемым шмелем по содержанию перекликается,

* Н. Горчаков, Режиссерские уроки Станиславского, третье издание, «Искусство», 1952, стр. 153.

** К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, «Искусство», стр. 635.



Марсель Морсо в пантомиме «Человек, идущий против ветра» (из фильма «Международный концерт»)

с одной стороны, с античным «Танцем с осой» (танцовщица пыталась освободиться от осы, запутавшейся в складках ее одежды), с другой стороны, — со знаменитым лацци итальянской комедии масок (слуга ловил мух и от голода пожирал их). В исполнении Морсо игра с воображаемым шмелем переводит сюжет в план эксцентриады. Примечательны в ней внимание к воображаемому объекту и точность игры, присущие артисту от начала и до конца пантомимы.

В пантомиме «Трагик» Морсо дает образ трагического актера, взятый в пародийном плане. Здесь есть великолепный кусок «раздвоения» артиста, когда он борется с человеком, находящимся за занавесом, которого он же играет. «Раздвоение» вызывает полную веру зрителя и свидетельствует о блистательной технике мастера.

Третья пантомима — «Вечер в светском обществе» (где Морсо откровенно признается в подражании Чарли Чаплину), показывает сборы на бал, появление в обществе, разговоры, танцы и ужин, кончающийся опьянением героя.

Эта пантомима, по сравнению с предыдущими, выглядит, пожалуй, наиболее законченной. Мимика Морсо здесь полна выразительности, жест лаконичен и точен. Характер развивается последовательно и складывается в сатирический образ, нарисованный легко и изящно, с чувством подлинного юмора.

Узкое лицо артиста нервно и подвижно. Тонкий, довольно большой рот; глаза то прищурены, то широко раскрыты, как бы подтянуты вверх бровями. Худощавый торс, не слишком плотно обтянутый майкой и нескладным жилетом. Худые руки. Тонкие, длинные, гибкие пальцы пробуют, нащупывают, берут, кладут, разбирают, складывают и раскладывают, указывают, прицеливаются, ловят, гладят, угрожают, ласкают, натягивают перчатки и совершают сотню других действий с несуществующими предметами, которые возникают перед глазами как абсолютно реальные.

Бип одевается на бал — и пальцы Морсо вызывают из небытия то фрачную рубашку, галстук и запонки, то фрак и перчатки, которые он надевает с фатоватой грацией. Он предвкушает удовольствие, ожидающее его на вечере.

По тому, как Морсо входит в гостиную кланяется, здоровается, шутит, сплетничает, вы видите пестрое общество, которое его окружает. Он в кругу буржуа, играющих в светскость, и Морсо подыгрывает им в их претенциозности.

Вот он танцует, и вы угадываете, что в одном случае дама выше него ростом, в другом — значительно ниже. Вот, не переставая галантно болтать с соседями, Морсо с аппетитом уплетает пирожное, запивая вином из бокала, и вы «видите», что пирожное рассыпчатое, что крем прилипает к пальцам, к губам. Именно такое пирожное и именно так его может есть фат, претендующий на светскость. Морсо своей игрой вызывает в нас представление не только о предметах, с которыми он имеет дело, но и о типических чертах характера изображаемого им лица. Он — лакомка, может быть,

даже обжора. Вино, очевидно, его слабость, он не знает в нем меры. Сперва он отхлебывает его из бокала маленькими глотками, как положено по правилам хорошего тона. Затем он пьет залпом до дна. Все более заметным становится его опьянение, все менее координированы его движения. Ноги начинают заплетаться, руки — усиленно размахивать. Его шутки все более вольны, поведение все более развязно. Несколькими жестами, явно неуместным в буржуазном салоне, Морсо заканчивает пантомиму, в которой кроме него не участвовал ни один человек, не было ни одного предмета. Все, что вы видели так отчетливо, было сыграно им одним.

Точность и правдивость игры Морсо доходят в этой пантомиме до весьма высокого уровня.

Ироническая черта дарования талантливого артиста проявилась здесь в полной мере — местами он играет эту пантомиму в лучших комедийных традициях Дебюро и Чаплина.

К сожалению, нельзя того же сказать о фильме, запечатлевшем Морсо в пантомиме на сюжет «Шинели» Гоголя.

Эта пантомима являет собой пример надуманной, искусственной игры, далекой от реализма.

Стремление к абстракции, к схеме, желание во что бы то ни стало найти условный пластический прием в самом простом физическом действии — все это выражено здесь чрезвычайно отчетливо. Начиная от костюмов (черное трико на Акакии Акакиевиче и на Петровиче!), от конструкций, означающих департамент, комнату портного или петербургский пейзаж с церковными куполами-луковицами (?) и кончая пластической жестикуляцией, заменяющей жизненное поведение героев некими символами шитья, писания, одевания и раздевания, все подобные элементы чрезвычайно далеки от правдоподобия.

И это в «Шинели» — одном из глубочайших реалистических произведений великого Гоголя.

В пантомиме Морсо мы видим повесть Гоголя вырванной из конкретно-исторической, русской действительности начала XIX века.

Акакий Акакиевич, одетый в черное трико и анекдотический тулуп, действует вне времени и пространства, и мы с трудом узнаем в нем одного из самых трогательных героев русской литературы.

Возможно, Морсо полагал, что идея «Шинели», взятая вне конкретно исторической действительности и выраженная в столь условной форме, станет для западного зрителя доступнее и понятнее. Но в русском зрителе она вызывает лишь недоумение и воспоминания о тех экспериментах, которые не раз пытались производить над творением гениального русского писателя декаденты и формалисты. Трудно даже сказать, какие эпизоды удивляют нас больше: ритмизованный ли выход департаментских чиновников, или «ателье» Петровича с изящной белокурой девушкой, или вечеринка, где подвыпивший Акакий Акакиевич на радостях... пляшет вприсядку.

Те куски пантомимы, в которых условная жестикуляция приближается к нормальному жизненному поведению (в частности, у Акакия Акакиевича в исполнении Марселя Морсо), только лишний раз подтверждают, что основное решение этой пантомимы, уводящее нас от реального понимания действительности, так глубоко понятой и вскрытой Гоголем, надуманно и неверно.

В нашем понимании пантомимы мы исходим из того, что идея произведения, будучи конкретизирована в определенном времени и определенной среде, подсказывает необходимую его форму и стиль. Для пантомимы на сюжет «Шинели» в основание игры актеров, более чем где-либо, уместно положить физическое действие — целеустремленное, продуктивное, жизненно правдивое физическое действие, оправданное всей суммой психических элементов и отражающее внутренний мир данного живого человека в данных конкретных обстоятельствах. Лишь с большой осторожностью позволительно в реалистической пантомиме усиливать пространственные, ритмические и динамические свойства жеста для придания ему элементов стиля и более эмоционального поэтического звучания.

Момент пластический, в нашем понимании, является второстепенным, производным, и лепка образа воспринимается нами как совершенное выражение вовне внутренней жизни человека.

Такое понимание пластики мы находим у Морсо в первом из разбираемых нами фильмов, где он в пределах поставленных им задач с блистательным мастерством средствами пантомимы глубоко раскрывает образ Бипа.

* * *

Откуда ведут пантомимы Морсо свое начало? Кто его предки? На это ответ дает сам Морсо в заметке, помещенной в «Огоньке» (1953 г., № 39). Он указывает в первую очередь на Дебюро, знаменитейшего французского мима, «великого паяца», которого Теофиль Готье называл «величайшим актером своего века».

Творчество Жан-Гаспара Дебюро, игравшего в Париже с 1828 по 1846 год в маленьком театре на бульваре Тампль, знаменует собой эпоху величайшего подъема искусства пантомимы. Дебюро унаследовал от народного театра, от площадного балагана великое искусство сочетать серьезное со смешным, возвышенное с гротеском, философию с фарсом.

Театр канатоходцев, в котором выступал Дебюро, был основан в 1816 году. Здесь танцевали на канатах, жонглировали, давали друг другу пинки, дрались на палках и на саблях, переодевались с быстротой трансформаторов, оглушали публику пиротехническими эффектами и звуками пощечин и вызывали восторги зрителей разнообразным ассортиментом трюков, типичных для балагана.

Не только в театре канатоходцев, но и в многочисленных других театрах бульвара Тампль одним из любимых видов зрелища была пантомима, в которой ловкость актеров-акробатов могла найти применение на основе незатейливого фантастического, феерического, комедийного или сатирического сценария. Бульварные театры Парижа в начале XIX века были непосредственными преемниками балаганов, тесно связанных с итальянскими актерами, многочисленные труппы которых гастролировали во Франции, начиная с XVI века. Персонажи французских пантомим сохраняли имена итальянских масок, и лишь со временем к ним присоединились типично французские персонажи, возникшие на национальной народной почве.

Любовь к Дебюро завсегдатаев театров бульвара Тампль — ремесленников, рабочих, жителей парижских предместий — была огромна. В 1828 году Шарль Нодье, один из виднейших литераторов того времени, «открыл» Дебюро для «большой» публики, написав о его игре в пантомиме-арлекинаде «Бешеный бык». С этого времени слава Дебюро выходит далеко за пределы бульвара Тампль. Весь Париж — журналисты, художники, литераторы, поэты, среди них Бальзак, Беранже, Гейне, Готье — устремляется в театр канатоходцев. Вместо безвестных авторов, лучшие писатели того времени сочиняют сценарии для пантомим Дебюро. О нем пишут книги. Он делает эпоху в своем искусстве. Его лицо, обсыпанное мукой, меланхолическое, серьезное, саркастическое, ироническое, улыбающееся, наивное, смеющееся, или его приключения в кабачках и деревенских гостиницах, в Африке или в аду, на балах или в казармах, на ярмарках или в фантастических странах на фоне феерических пейзажей — все это становится предметом обсуждения и восхищения на страницах газет и в модных салонах. Дебюро умер в 1846 году в результате повреждений, полученных от падения в люк.



«Вечер в светском обществе»

Сохранились описания его игры, сценарии, в которых он выступал, гравюры, изображающие его в различных ролях. Слава пришла к Дебюро, когда с ним встретился литературно-художественный мир Парижа. Но и до того, как «великого паяца» «открыл» Шарль Нодье, и до конца своих дней Дебюро был любимым актером той публики, которая за 4 су отдыхала, хохотала, грустила, веселилась, аплодировала ему и восхищалась им в театре канатоходцев. Дебюро знал вкусы народа и умел развлечь его, как никто. Он был не только паяцем, но и философом. В образы своих героев он умел вложить ум, иронию, юмор,



«Вечер в светском обществе»

которые трогали, веселили и восхищали простой народ Парижа, отдыхавший от работы в маленьком, тесном и душном театрике на бульваре Тампль.

Пантомимы, в которых выступал Дебюро, — это довольно сложные приключенческие и фантастические пьесы, где стремительное и запутанное действие развертывалось в самых разнообразных местах. Аксессуарами Дебюро были бытовые предметы, хорошо знакомые его зрителям: столы, табуретки, сундуки, миски, лохань, метла, ружье, лестница и т. д. Игра его была скупой и сдержанной, но в то же время удивительно доходчивой и понятной. Представление о ней дает такое замечание Ж. Жанена: «Дебюро одушевляет пьесу одним взглядом на публику... Мы видели, как весь зал содрогался в конвульсиях от хохота, потому что Дебюро улыбнулся...»

Любимым героем его был Пьеро, один из персонажей комедии масок, который в исполнении Дебюро из незадачливого дурачка стал смышленным, ироничным, забавным и остроумным современником своих демократических зрителей.

На надгробии Дебюро написано: «Здесь покоится актер, который, никогда не говоря, сказал все».

Таков эскизный портрет Дебюро, великого артиста пантомимы. Понятно восхищение, которое к нему испытывает современный нам представитель французского театра пантомимы Марсель Морсо — ведь в игре Морсо немало общего с игрой его прославленного предшественника, насколько мы можем его себе представить.

В частности, и грим Морсо напоминает нам белую маску Дебюро — грустную и ироническую.

* * *

М. Морсо указывает еще на один источник, повлиявший на его игру, — творчество Ч. Чаплина.

Это имя говорит само за себя. Вряд ли в наше время можно найти актера, который мог бы сравниться с ним в популярности. Нет на земном шаре уголка, где Чаплин не пользовался бы известностью, любовью и уважением простых людей.

Но, быть может, не всем известно, что Чаплин своим мастерством в огромной степени обязан пантомимам, которые он играл в труппе Фреда Карно до того, как начал свой славный путь по экранам мира.

В отроческие годы, проведенные в бедном предместье Лондона, Чаплин имел немало случаев видеть пантомимы в исполнении труппы Дан Лено. Среди актеров этой труппы лучшим был Литтль Тич, маленький человечек, который носил не по росту огромные башмаки, несколько поношенный костюм и потрепанный цилиндр. Когда после первой мировой войны он гастролировал в Париже, его обвиняли... в подражании Чаплину. Наряду с пантомимами Лено к ранним впечатлениям Чаплина относятся и пантомимы, виденные им в различных мюзик-холлах, в которых он начал выступать, не имея и семи лет от роду.

Девятнадцатилетний Чаплин был приглашен в труппу Карно в качестве танцовщика. Но вскоре он начинает играть в немых комедиях, дублируя основных исполнителей, в ролях злодеев, предателей и пьяниц, скорее нахальных, чем застенчивых, скорее злых, чем добрых. Пытаясь найти свое амплуа, свою манеру и стиль, он часто вступает в пререкания с хозяином труппы, что мало способствует карьере молодого актера. Не только Карно, но и коллеги Чаплина и, что важнее всего, он сам еще не замечают в его игре ничего выдающегося. Случай помогает ему раскрыть свое исключительное дарование.

В 1910 году, в день своего рождения, когда на столе горела 21 свеча, он, развеселившись, начинает танцевать, скакать и прыгать под несмолкаемый хохот актеров, его друзей, собравшихся у него. Наконец-то его комический талант свободно находит свое выражение, а вместе с ним и признание немногочисленных, но требовательных зрителей. А после этой бурной и веселой импровизации наступает очередь другой — лирической. Чаплин берет скрипку и до утра играет на ней что-то задушевное, что ассоциируется с дружбой, с мечтой о девушке, любимой нежно и застенчиво. Так наметились в эту ночь две темы, которые в дальнейшем стали на долгое время основными в творческой биографии Чаплина.

Увлекаясь Максом Линдером, этим королем кинокомедии, Чаплин мечтает об экране. И вскоре этой мечте было суждено осуществиться.

Мак Сеннетт, известный режиссер комических короткометражек, видит Чаплина, когда тот, вторично гастролируя по Америке, с огромным успехом выступал в пантомиме «Ночь в английском клубе» в роли пьяницы. Мак Сеннетт понял, что нашел артиста, который ему нужен и который сможет заменить ушедшего от него Форда Стерлинга. В январе 1914 года Чаплин начинает сниматься.

Комическая короткометражка того времени готовилась в течение одного дня. Фильмы Мак Сеннетта имели много общего с пантомимами Карно и с цирковыми клоунадами. Общим их источником была итальянская комедия масок. Правда, ее традиционные трюки были совершенно иначе оформлены и мотивированы, но, по существу, они оставались теми же. Уже знакомые нам побои, погони, пощечины, пинки под зад, кремовые торты, бросаемые в лицо партнера, окаменения и оживления персонажей — таковы комические эффекты фильмов, в которых начал сниматься Чаплин.

Но Чаплин не удовлетворяется ими. Он ищет характер своего героя, в котором его индивидуальность могла бы быть выражена с наибольшей полнотой, ищет внешность героя — его грим и костюм. В поисках характера ему многое могла подсказать маска незадачливого циркового униформиста, мешающего всем своей нерасторопностью. Этому характеру так пристал костюм с претензией на элегантность, штаны с кого-то, кто больше и толще, визитка с



«Шмель»

кого-то, кто меньше и тоньше, — не пародия ли это на Макса Линдера? Большие, слишком большие стоптанные башмаки и утиная походка... С этим контрастируют фатовские усики и тросточка — традиционные атрибуты денди. Потрепанный котелок завершает внешний вид этого деклассированного, неловкого, нелепого, смешного человека.

Все вместе взятое, однако, только намечает тот тип, который артист воплотил позже, — бедного, маленького человечка с лирической, застенчивой и нежной душой в окружении большого, враждебного и жестокого города. Но эта тема пока еще не звучит у Чаплина.

Ранние экранизированные пантомимы Чаплина, созданные им с Мак Сеннеттом, носят пока исключительно развлекательный характер. Его партнеры — это производные типы, потомки тех же итальянских масок— Коломбины, Панталоне, Капитана, только поставленные в современные, хотя и маловероятные условия. И сам он пока еще не больше как разновидность Арлекина — ленивого, прожорливого, жадного, заносчивого, не столько робкого, сколько трусливого.

Но вскоре лирические и меланхолические ноты начинают звучать в новых филь-





«Шинель»

мах Чаплина. Он выявляет не условные, а реальные человеческие социальные черты своего героя. Тема маленького человека, затерявшегося среди хищнического, капиталистического города, становится ведущей в его творчестве.

Все дальше отходит Чаплин от арлекинов и клоунов-августов своих первых фильмов. Он долго упорствует лишь в одном: в том, что он актер пантомимы.

Впервые его голос звучит с экрана только в 1936 году в «Новых временах», и то он там не говорит, а поет, поет одну только песенку. Эта песенка на мотив популярной «Титины» является бессмысленным набором слов, имитирующих все языки мира. Смысл же ее выражен в пантомиме, для которой песенка является всего лишь забавным музыкальным аккомпанементом.

Чаплин утверждает, что пантомима — это первое, что требуется от квалифицированного актера кино. Он считает пантомиму сущностью любой формы драмы, сущностью немого и говорящего кино. «С исчезновением пантомимы, — утверждает Чаплин, — кинодрама теряет свой смысл». И хотя в своих более поздних фильмах Чаплин заговорил, все же и в них он остается по преимуществу актером пантомимы.

Таков второй источник творчества Марселя Морсо. Не говоря уже о технических



«Шинель»

приемах, часто являющихся прямым подражанием (одна из пантомим так и названа «Чаплиниада»), о влиянии Чаплина говорит и самый факт обращения Морсо к теме «маленького человека» в «Шинели».

* * *

Наконец нельзя не упомянуть о третьем источнике, повлиявшем, как нам кажется, на творчество Морсо. Это танцевальная мания, охватившая Европу, и особенно Германию, после первой мировой войны. «Босоножная пластика», расцвет которой имел место до войны, после войны все дальше отходила от танца и обращалась к импрессионистской и экспрессионистской пантомиме. Однако пантомима эта все же носила танцевальный оттенок: во имя «пластики» легко приносились в жертву целесообразность, конкретность, действенность жеста. Некоторые следы этого мы замечаем в игре Морсо и особенно его товарищей в «Шинели». Символическая, пластическая жестикуляция здесь зачастую дает только отдаленный намек на то действие, которое имел в виду актер.

* * *

Пантомиме по самой природе ее присущи два качества: демократичность и интернациональность.

На протяжении своей многовековой истории она всегда была у народа излюбленным видом зрелища. Народ аплодировал пантомимам итальянских ярмарочных комедиантов. Народ заполнял балаганы бульвара Тампль в Париже и восхищался пантомимами Дебюро. Демократическая аудитория первая по достоинству оценила экранизированные пантомимы Чаплина.

Реалистическая пантомима интернациональна, она доступна и понятна для каждого. Недаром Лукиан передает анекдотический рассказ о посланце царя Понтийского, умолявшего императора Нерона подарить ему актера Деметрия, чтобы тот при помощи пантомимы объяснялся бы с иностранными дипломатами, сношения с которыми затруднительны из-за незнания языка. Недаром актеры итальянской комедии масок в течение двухсот лет гастролировали с пантомимами по всем странам Европы, были там понимаемы и посетили даже далекую, занесенную снегами северную столицу императрицы Анны Иоанновны. Недаром они повлияли на творчество таких драматургов, как Шекспир, Лопе де Вега и Мольер. Недаром немое искусство русских танцовщиков покорило за последнее пятидесятилетие все столицы мира.

Творчеству Морсо в полной мере присущи оба качества искусства пантомимы— ее демократичность и ее интернациональность. Судя по фильмам, его симпатии на стороне простых и обездоленных людей. Его юмор, его грусть, его ирония им понятны и близки.

И там, где он опирается на прочный реалистический фундамент, его мастерство закономерно встречает восторженные отклики. Так было прошлым летом, когда Марсель Морсо выступал в многонациональных аудиториях международного фестиваля молодежи в Бухаресте.

Д. ЛОУСОН

К НАРОДНОМУ КИНОИСКУССТВУ

(Глава из книги «Кино в борьбе идей»)

Джон Говард Лоусон — известный американский сценарист, публицист и критик. За свои передовые идеи и активную деятельность в защиту мира он подвергся суровым преследованиям со стороны правительства. Нью-йоркское прогрессивное издательство «Мэссиз энд мейнстрим» выпустило в свет его книгу «Кино в борьбе идей». Анализируя содержание американских кинофильмов, автор разоблачает агрессивные империалистические цели Уолл-Стрита, контролирующего американское киноискусство.

На примере ряда фильмов он убедительно показывает, что Голливуд ныне находится на службе поджигателей войны. Именно поэтому магнаты Голливуда решили избавиться от всех честных, прогрессивных людей, работающих в области кино. «Положение, создавшееся в Голливуде, — пишет Джон Лоусон в главе, посвященной вопросу об ответственности художника,— является примером упадка профессиональной этики под ударами политических преследований. Ни один артист не может получить роль в фильме, не подвергшись предварительно мучительной политической проверке». Список «политически неблагонадежных лиц» растет.

Огромное влияние на содержание последних кинофильмов, отмечает далее Лоусон, оказали допросы киноработников, учиняемые комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, и попытки ввести в кино политическую цензуру. В главе «Кино и внешняя политика» Лоусон показывает полное подчинение Голливуда политике государственного департамента США. Так, в связи с усиленно проводимой правящими кругами США ремилитаризацией Западной Германии Голливуд выпустил серию «документальных» и «художественных» картин, целью которых было прославление гитлеровских генералов.

За последние пять лет в кинокартинах пропаганда войны стала преобладать. В главе «Гангстер становится солдатом» Лоусон приводит ряд фильмов, выпущенных в период американской агрессии в Корее и воспевающих войну и насилие — «Стальной шлем», «Штыки примкнуты», «Без одной минуты полночь», «Гром над Востоком» и другие. Все эти фильмы делаются для того, чтобы подавить в сознании людей идеи гуманизма и человеколюбия, разжечь кровожадные инстинкты и тем самым помочь американской военщине создать армию убийц и насильников.

Анализируя исторические фильмы, автор показывает, как реакционно тенденциозна голливудская продукция, как искаженно трактует она образы исторических деятелей. В качестве наиболее яркого примера Лоусон приводит фильм о мексиканском народном герое, лидере крестьянского движения Эмилиано Запата. Автор доказывает, что фильм «Вива Запата» клевещет на мексиканский народ и фальсифицирует его историю. Другим примером лживой и корыстной пропаганды служит фильм «Красная повязка за доблесть», в котором утверждается тщетность всякой борьбы за свободу.

Голливуд является также проводником расовой дискриминации. В большинстве кинофильмов негры изображаются тупыми и невежественными людьми с животными инстинктами, чье стремление к жестокости и насилию превосходит все нравственные границы. Лоусон доказывает, что дискриминация негров — это сознательная политика Голливуда: негров здесь отстраняют от всякого квалифицированного труда.

Автор приводит факты, указывающие на то, что рядовые американцы не хотят смотреть милитаристскую стряпню Голливуда. В 1951 году посещаемость кино сократилась на пятнадцать-двадцать миллионов человек. За один лишь год закрылось три тысячи кинотеатров. Американские фильмы бойкотируются и в других странах.

Милитаристским и гангстерским картинам Голливуда автор противопоставляет жизнеутверждающее киноискусство Советского Союза и стран народной демократии. Лоусон призывает всю прогрессивную общественность объявить упорную борьбу с разлагающим влиянием Голливуда, объединив ее с борьбой за независимое киноискусство, свободное от контроля Уолл-Стрита. Он говорит, что путем организации массовых кампаний протеста и бойкота с участием рабочих, молодежных, женских организаций, различных ассоциаций деятелей культуры можно многого добиться.

Заключительную часть третьей главы Лоусон посвящает так называемой независимой кинопродукции, то есть кинокартинам, выпускаемым вне Голливуда. Борьба за мир и демократию требует энергичной борьбы и на фронте культуры, указывает автор и приводит в пример создание кинокартины «Соль земли», выпущенной по инициативе профсоюза рабочих горнорудной промышленности, несмотря на бешеное сопротивление реакции. Знаменательно, что фильм был поставлен прогрессивными деятелями, изгнанными из Голливуда.

Лоусон подчеркивает также особую потребность в народном киноискусстве. Заканчивая книгу, автор пишет, что «независимая кинопромышленность в США требует артистов, которые обладают способностью понимать действительность, могут открывать свою душу, смотреть вокруг без страха и, любя и уважая людей, служить своим искусством улучшению их жизни».

Ниже мы публикуем с сокращениями третью главу «К народному киноискусству» из книги Лоусона «Кино в борьбе идей».

☆ ☆ ☆

1. ДВА ЛАГЕРЯ В КИНЕМАТОГРАФИИ

Борьба идей происходит во всем мире. Определяя стоящие перед нами, в США, задачи в области культуры, мы считаем необходимым переосмыслить культурные ценности, созданные в нашей стране в прошлом и настоящем.

В кинематографии мы должны рассмотреть вопрос, что такое прогрессивный фильм. Критика киноискусства империализма является только началом этой задачи. На нас, киносценаристах и режиссерах, лежит обязанность создавать произведения, которые правдиво отражали бы чаяния и национальные интересы народов нашей страны.

Сегодня, как и всегда, все наиболее творческое и прогрессивное в нашей культурной жизни обогащается от контакта с культурой других стран.

Изучая кинофильмы, поставленные в Советском Союзе, в Китае и в странах народной демократии, понимаешь, какое общественное значение может приобрести кинофильм как произведение искусства.

Те американцы, которые сомневаются в мирных намерениях народов Советского Союза и стран народной демократии, могут убедиться, что в этих фильмах полностью отсутствует пропаганда войны.

В такой же степени в них отсутствует прославление насилия, жестокость и порнография. Идеи, заложенные в этих фильмах, отражают мораль, во всем отличную от морали и того «образа жизни», которые пропагандируются Голливудом.

Голливудскому культу смерти в кино фильмы лагеря мира, демократии и социализма противопоставляют страстное утверждение жизни. В то время как Голливуд прославляет своих героев-гангстеров, совет-

ская кинематография создает фильмы о великом композиторе Мусоргском или великом украинском поэте Тарасе Шевченко. В то время как Голливуд ведет наступление на науку в мысль, советское кино создает восторженный гимн созидательной силе науки («Мичурин»). В то время как Голливуд изображает рабочих грубыми и примитивными созданиями, советское кино показывает, как донецкие шахтеры строят новое общество своим творческим трудом.

Голливуд изображает женщин, покорности которых мужчины добиваются побоями; советские фильмы показывают женщин на руководящих постах во всех областях человеческой деятельности.

В Советском Союзе поставлено много антифашистских фильмов. Их создателей вдохновляли страдания и героизм русского народа, в великом патриотическом подвиге сокрушившего гитлеровскую военную машину. Но в этих фильмах нет идеализации жестокостей войны, что неизменно присуще даже самым лучшим фильмам, поставленным в Голливуде во время второй мировой войны.

В советских фильмах больше всего поражает глубокое проникновение в духовный мир человека, подвергнувшегося испытаниям войны, героизм людей в оккупированных селах, действия партизан в тылу врага.

В одной из лучших советских кинокартин «Молодой гвардии» прекрасно показано, как юноши и девушки перестают страшиться безмерных трудностей возложенной на них задачи. Этот фильм характерен трактовкой героизма как процесса духовного роста, трактовкой любви и дружбы как источника патриотизма, ненавистью к милитаризму и уважением к роли женщины в этой войне.

«Молодая гвардия», как и другие советские фильмы, посвященные событиям военного времени, отражает жизнь страны, в которой все силы населения мобилизованы, чтобы отразить нападение вторгшегося врага. Голливуд показывает солдат, сражающихся на чужой земле ради неизвестной цели, в рядах армии, организованной на основе кастовых привилегий и слепого повиновения. Для голливудских фильмов характерно подчеркивание солдатского цинизма, бессмысленной отваги, ненависти к чужим нациям, презрения к женщинам.

Контраст между фильмами, поставленными в СССР и США после окончания войны, свидетельствует о все растущей пропасти между культурой кино этих стран.

Закончив цикл военных фильмов, советские киноработники обратились к другим темам. Но Голливуд с непрерывно возрастающей откровенностью пошел по пути прославления милитаризма и не только в картинах о войне в Корее, но и в тех, которые возвращают нас ко второй мировой войне, чтобы, заново истолковывая ее значение, подготавливать третью мировую войну.

В Голливуде заново переснят старый фильм «Цена славы». В новой постановке уже отсутствуют умеренные антивоенные настроения 1919—1920 годов. Солдаты Соединенных Штатов изображены беззаботными завоевателями, превосходящими своих европейских союзников и в любовных приключениях и на поле битвы.

В то время когда киноработники Голливуда окружают ореолом героизма гитлеровского генерала в фильме «Роммель — лис пустыни», советские киноработники, глубоко изучив исторические материалы, показали в фильме «Падение Берлина» поражение нацизма. В этом фильме замечательно использованы средства кинематографической выразительности. Запоминается эпизод венчания Гитлера и Евы Браун, контрастирующий со сценами в затопляемом берлинском метро. Церемония венчания, выполненная в почти гротесковой манере и одновременно наполненная атмосферой фальшивой сентиментальности, подчеркивает ужасную судьбу людей, затопляемых водой.

Кадры, в которых советские бойцы проносят красное знамя, в жестоком бою отвоевывая у врага каждую ступеньку и каждый этаж гитлеровского рейхстага, по изобразительной силе можно сравнить с эпизодом из картины «Алый знак доблести», в котором солдаты в бою несут знамя Соединенных Штатов. Оба эпизода отмечены большим художественным мастерством. Но в них заложены совершенно различные социальные идеи.

Фильм «Алый знак доблести» доказывает, что борьба бесполезна и подчеркивает это тем, что знаменосец находится на грани безумия. В «Падении Берлина» через диалог и крупные планы подчеркивается полное понимание бойцами цели борьбы. Каждое движение солдат, несущих знамя, говорит об их убежденности в своей правоте и вере в победу.

За последние годы советская кинематография в основном отошла от военной тематики. В исторических картинах все мень-

ше внимания уделяется батальным сценам и все больше — народу и деятелям его культуры.

Фильм «Тарас Шевченко» рассказывает историю жизни поэта XIX столетия, который, освободившись от крепостной зависимости, стал прославлять в своих стихах свободу. За это он был сдан в солдаты и отправлен в ссылку, а его стихи конфискованы. В фильме показана сила идеи, сила песни, страстная ненависть поэта к милитаризму, к военной муштре.

Противоположность идей и приемов в советских и голливудских фильмах можно проиллюстрировать на двух биографических картинах: «Мулен Руж» (о французском художнике Тулуз-Лотреке)* и «Мусоргский».

Само название фильмов говорит о разном подходе к теме, о разной ее трактовке. Чтобы расцветить историю жизни художника, Голливуду понадобились канкан и полупристойные увеселения. На первый взгляд голливудская трактовка «реалистична», поскольку Тулуз-Лотрек действительно создал великолепные зарисовки ночной жизни Парижа. Но внутренняя основа творчества этого художника содержится в его серии ярких и глубоко человечных портретов простых людей на улицах и в кабаре.

Картина «Мулен Руж» не передает присущей рисункам художника любви к людям. Вместо этого проводится реакционная мысль о том, что великое искусство рождается на дне, в пьянстве и безнадежном отчаянии. В этом фильме Тулуз-Лотрек изображен искалеченным карликом, покидающим свой аристократический дом в поисках «жизни». Он уходит «к народу» — к проституткам и франтам парижских бульваров. В картине ничего не сказано о том, что Тулуз-Лотрека интересуют творческие проблемы. Хотя и делаются попытки показать его художником, преданным искусству (например, в тех кадрах, где Тулуз-Лотрек работает над рисунком), но в основном фильм изображает его сексуальные переживания и неумеренное пьянство. Фильм даже начинается с кадра, в котором художник выпивает залпом бутылку коньяку. В дальнейшем он пьет во все возрастающем количестве почти в каждом эпизоде фильма.

Картина «Мусоргский» рассказывает о композиторе, последние годы жизни которого, как известно, отмечены трагическими чертами. Некоторых из его английских и американских биографов эти черты интересуют больше, чем его музыка.

Но советские кинематографисты не проявляют ни малейшего интереса к этой стороне биографии героя. Они считают, что историческая ценность композитора определяется его творческими достижениями, тем влиянием, которое он оказал на культурную жизнь своего времени, и местом, которое он занимает в развитии музыкального языка своего народа.

Эти два фильма выражают два кардинально противоположных взгляда на жизнь и искусство.

В картине Голливуда жизнь грязна, лишена достоинства и смысла, а искусство является чем-то вроде наркотика, который придает особо одаренным людям смелость бичевать губительные силы, властвующие над рядовым человеком.

В советском фильме жизнь полна устремлений и борьбы, а искусство является связующим звеном между отдельной личностью и творческой жизнью всего народа.

Советские фильмы из современной жизни посвящены главным образом теме труда и созидания, повседневной жизни рабочих, колхозников и интеллигенции. Звания героя люди добиваются не насилием или грубой самоуверенностью, а своим трудом на пользу общества, своими изобретениями, облегчающими работу, или творческими достижениями. Эти люди лишены агрессивных инстинктов, которые Голливуд объявляет «извечно присущими» природе человека.

Некоторые из довольно прогрессивных людей в США находят эти фильмы скучными, потому что в них нет искусственного напряжения и психопатологических конфликтов. Фильм «Донецкие шахтеры» подвергся критике за «безмятежность» развития действия. В этом фильме действительно нет фрейдистских комплексов, но интенсивность работы и полнота жизни показанных в них людей придают повествованию такие духовные качества, каких не знает надуманная и пошлая драматургия Голливуда.

Поскольку прокат фильмов контролируется в США монополиями, фильм «Донецкие шахтеры» едва ли увидит большое число шахтеров. Но нашим горнякам не показалось бы «скучным» сопоставить смертельно опасные ловушки, в которых они работают, с прекрасно освещенными и оборудованны-

* Фильм поставлен в Англии деятелями Голливуда. *Ред.*

ми шахтами, которые они увидели бы в советском фильме.

Для наших шахтеров было бы поучительно сравнить свои квартиры и профсоюзные помещения с квартирами рабочих Донбасса и великолепным клубом, в котором происходят выступления артистов.

Фильмы, созданные в странах, где народ контролирует кинопроизводство, обладают особо притягательной силой для народов капиталистических стран своей безыскусственностью, непосредственностью и общечеловеческим языком.

По сравнению с ними продукция Голливуда кажется невероятно искусственной и лишенной человечности. Она приходит в чужие страны не как посланец доброй воли, а как завоеватель.

Во всех маршаллизованных странах агрессивные требования американских киномонополий приводят к разрушению национальной кинопромышленности.

Борьба с космополитизмом может показаться странной некоторым нашим интеллигентам, но для народов Франции, Италии, Англии и Западной Германии она означает борьбу против подавления национальных традиций этих народов и подчинения их культурной жизни уолл-стритовскому стандарту, который империалисты именуют «западной цивилизацией».

Голливудские фильмы являют собой образец подобных «всемирных культурных ценностей», насаждаемых космополитизмом. Уходя от реальной действительности, от нашей национальной жизни, Голливуд создает мир алчных роботов, прожигающих жизнь в ресторанах и барах. Эти фильмы одинаково оскорбительны как для американцев, так и для народов других стран.

По мере того как во всем мире крепнут силы лагеря защитников мира и демократии, будет усиливаться борьба с «искусством» Уолл-стрита. Народы всех стран потребуют фильмов, которые будут отражать их культуру, историю и образ жизни.

Такие же требования с возрастающей настойчивостью будут выдвигаться и в Соединенных Штатах.

2. ЧТО НУЖНО СДЕЛАТЬ С ГОЛЛИВУДОМ?

В Соединенных Штатах, к сожалению, еще нет массовой организации зрителей, руководимой рабочим классом, которая могла бы противостоять антидемократической и антиморальной пропаганде Голливуда и бороться за создание более здоровой кинематографии как действенного орудия культуры.

Массовая кампания способна создать более благоприятные условия для производства и проката подлинно независимых фильмов, отражающих интересы и чаяния народа. Однако идея создания организации зрителей вызывает у многих, довольно прогрессивных людей, бесконечные сомнения. Они считают, что борьба с голливудскими фильмами безнадежна и что следует оставить все попытки сопротивляться реакционной пропаганде Голливуда.

Однако преследования киноработников со стороны комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, запрещение работать в кинопромышленности опытным мастерам киноискусства, заподозренным в «политической неблагонадежности», вызвали значительное движение протеста. Но в то же время для некоторых это послужило только доказательством того, что протесты не приводят ни к каким результатам.

Эти пессимисты недооценивают весьма реальных результатов, которые дала борьба против «контроля над мыслями». Сотни мужчин и женщин, стойко сопротивлявшихся комиссии, сделали бесценный вклад в защиту конституции и билля о правах. Их борьба разоблачила цели этой фашистской кампании и получила широкую и все возрастающую поддержку.

Те, кто считают, что борьба с кинопропагандой Голливуда бесполезна, не верят в способность народа организованно и действенно влиять на содержание фильмов. Конечно, организованный протест, как бы он ни был энергичен, не заставит Уолл-стрит отказаться от контроля над Голливудом и прекратить использование кино в своих классовых целях. Не следует надеяться на то, что Даррил Занук или Сесиль де Милль будут обращены в демократическую веру. Но нажим масс может принудить Голливуд изменить содержание фильмов.

Если профсоюзы и народные организации будут содействовать постановкам фильмов, выражающих стремления народа, то Голливуд попытается имитировать любое произведение, которое получит у нас или за границей положительную оценку критики за реалистическое отражение жизни и художественное мастерство. Любой фильм, который отразит горячее стремление народа к

миру и демократии, поможет зрителям лучше разобраться в том, какую отраву поставляет на экраны Голливуд.

Если возникнет массовое движение за изменение содержания фильмов, Голливуд пойдет на уступки, чтобы смягчить наносимые ему удары. Можно будет, например, добиться приема негров на работу в кинопромышленность. Можно будет также добиться постановки фильмов, в какой-то степени дающих правдивое отображение жизни негров.

Только независимая кинопродукция при участии и руководстве негритянских художников, свободных от экономической, политической и идеологической зависимости от Уолл-стрита, сможет выразить подлинные творческие способности и таланты негритянского народа.

Нужно слишком мало верить в здравый смысл нашего народа, чтобы предположить, что он не распознает лжи на экране. Достаточно постоять в вестибюле кинотеатра и послушать, что говорят зрители после сеанса. Многие из них испытывают здоровое отвращение к подобного рода «развлечению».

Дорогостоящая рекламная шумиха, без устали твердящая, что «кинофильмы теперь лучше, чем когда-либо», является признанием неспособности Голливуда преодолеть пассивное сопротивление зрителей.

Слабость Голливуда определяется падением кассовых сборов. «Охота за ведьмами» и фашистская пропаганда с экрана вызывают красноречивое снижение посещаемости кинотеатров.

Сэмюель Голдвин подсчитал, что количество зрителей в начале 1951 года уменьшилось на 15—20 миллионов. В 1944 году в Соединенных Штатах еженедельно продавалось 90 миллионов билетов. В 1952 году это количество снизилось до 35 миллионов в неделю. Голливуд пытается свалить вину на конкуренцию телевидения, но внимательное изучение статистических данных не позволяет сделать такого вывода.

Постановщики надеются преодолеть кризис «революцией» в кинотехнике. 1953 год— это год стереокино. «Шумиха вокруг стереоскопических фильмов вошла в полную силу», — писала лос-анжелосская газета «Таймс» 8 февраля 1953 года.

Остается только выяснить, будут ли порнография и садизм более привлекательны в трех измерениях, чем в двух.

Голливуд готов затратить миллионы на новое техническое оборудование, тем самым налагая непосильное бремя расходов на прокатчиков. Установка в кинотеатре синемаскопа должна стоить от 5 до 25 тысяч долларов в зависимости от размеров зрительного зала. Синерама стоит значительно дороже.

Мелкие прокатчики, не имея средств пойти на такие расходы, неизбежно обанкротятся, и контроль киномонополий над прокатом усилится. Руководители кинопромышленности предвидят такой ход событий и надеются, что уменьшение количества киноэкранов в стране увеличит прибыли крупных прокатных организаций, владеющих сетью кинотеатров, и даст возможность навязывать зрителям низкосортную продукцию.

Поскольку фильм — это не просто товар, а орудие пропаганды, кризис кинематографии является не только экономическим кризисом, но и кризисом культуры.

Прогрессивная массовая организация зрителей должна объяснить Голливуду, почему людям не нравятся его фильмы и что нужно сделать, чтобы они нравились.

3. ОРГАНИЗАЦИЯ ЗРИТЕЛЕЙ

Общественные кампании, проведенные в разных местах, наглядно доказали эффективность организации зрителей. В качестве примера можно привести упорную борьбу которая велась против фильма «Рождение нации», являющегося неслыханной клеветой на негритянский народ.

Хотя эта кампания и не помешала фильму делать огромные сборы, но все же вскрыла перед миллионами людей заключенную в картине отвратительную расистскую ложь. Недавние попытки возобновить демонстрацию «Рождения нации» вызвали настолько энергичный протест общественного мнения, что прокатчики были вынуждены считаться с этим.

Широкое движение протеста вызвал «Роммель — лис пустыни». И хотя не удалось заставить кинофирму «Твенти-Сенчюри-Фокс» изъять фильм из проката, но студия вынуждена была призадуматься, а кинопромышленность — отказаться от намерения выпускать на экран прогитлеровские фильмы.

Система блокирования билетных касс до некоторой степени ограничила контроль монополий над прокатом и помогла незави-

симым прокатчикам получать фильмы, которые отвечают требованиям зрителей.

Так во многих местах были удовлетворены требования зрителей показать им картину Чаплина «Огни рампы». Во всем мире любят Чаплина именно за правдивость и искренность его искусства. На экранах Америки он стал символом гуманизма и подлинного искусства, уничтожить которые стремится реакция. Интерес зрителей к фильму «Огни рампы» лишний раз подтверждает, как они ценят настоящее искусство.

Приведенные факты показывают, что результаты общественной кампании далеко не ничтожны. Но так же ясно, что мобилизация общественного мнения еще не приняла масштабов, соответствующих интересу зрителей к кино, что не используются все возможности для широкого привлечения различных общественных групп и организаций.

До настоящего времени профсоюзное движение проявляло довольно странное безразличие к кинофильмам. Руководители профсоюзов были склонны не замечать антирабочую пропаганду, которая в откровенной или слегка завуалированной форме существует во многих современных фильмах.

Неписаный закон Голливуда гласит, что только жизнь средних и высших классов может быть источником тем и сюжетов, достойных изображения на экране, и что рабочие должны появляться в кинофильмах только во второстепенных или комических ролях.

Были отдельные случаи нарушения этого закона. Ставились картины о рабочих семьях, в которых обычно молодежь мечтала вырваться из нищеты и «выйти на широкую дорогу». В нескольких фильмах (в частности «Как зелена была моя долина») сентиментально и нереалистически разрабатывалась тема забастовки. Характерно, что действие этого кинофильма «о рабочих» происходит в каком-то непонятном районе Уэльса. Когда показывается положительный образ шахтера, то сейчас же для равновесия делается намек на опасность действий «толпы» и, как обычно, подчеркиваются добрые намерения хозяев.

В тридцатых годах лишь фильм «Гроздья гнева» серьезно отразил экономическую борьбу рабочих. Но он посвящен трагическому положению кочующих батраков в Калифорнии и не касается жизни промышленного пролетариата. Кроме того, этот фильм испорчен пораженческим концом.

Кинопромышленники не решались ставить фильмы, которые бы откровенно поддерживали закон Тафта-Хартли. В то же время неоднократные попытки продюсеров внести раскол в профессиональную организацию киноработников не оставляют сомнения в том, что они с величайшим удовольствием выразили бы в кинофильмах свою ненависть к рабочему классу.

Рабочие и их семьи смотрят картины, которые учат их презирать свой образ жизни и жить по растленным законам их врагов. Уолл-стрит заставляет рабочих платить за пропаганду, направленную против них самих.

С экранов всей страны настойчиво проводится мысль, что жизнь рабочих достойна презрения, а сами рабочие, защищающие свои классовые интересы, глупые и озлобленные люди и даже предатели. И эта пропаганда оказывает свое влияние на каждую забастовку и на все рабочее движение.

За последние три года образы рабочих стали появляться в антикоммунистических фильмах. Активная деятельность профсоюзов в них показывается как «подрывная» и враждебная государству. Травля «красных» ведется главным образом для того, чтобы ослабить и совсем уничтожить профсоюзное движение.

По мере того, как профсоюзы начинают яснее понимать опасность фашизма, они не могут не видеть той роли, которую Голливуд играет в идеологической подготовке фашизма и войны.

Негритянский народ в союзе с рабочими и народными массами может начать борьбу за демократические и прогрессивные фильмы и потребовать прекращения политики дискриминации негров, проводимой в голливудских фильмах.

«Потерянные границы», «Пинки», «Захватчик убит» и «Приют смелых» вызвали широкий общественный интерес. Некоторые сочли, что Голливуд (это на четвертом году ведения холодной войны!) наконец-то начал трактовать негритянские темы с честностью и прямотой.

Но этим «новым подходом» Голливуда к негритянской проблеме, якобы продиктованным симпатией к неграм, не удалось одурачить негритянский народ. Он не увидел достойного себя изображения в негре-солдате, терзаемом сознанием своей «неполноценности», или в негритянке (ее, конечно,

играет белая актриса), которую жизнь научила «знать свое место» и отказаться от брака с белым.

Убедительный критический анализ этих четырех картин, сделанный в брошюре В. Дж. Джерома «Негры в фильмах Голливуда», произвел сильное впечатление и мог бы стимулировать общественную кампанию, к которой призывал Джером. Эта брошюра, однако, не получила широкого распространения и организованной поддержки.

Нашлись даже люди, утверждавшие, что «нападки на эти фильмы неблагоразумны», а хозяев Голливуда следует поощрять за сделанные ими дружеские жесты в сторону негров. С другой стороны, они указывали, что и сам негритянский народ еще не подготовлен к участию в кампании организованного протеста и даже доволен, что получил, хотя и ограниченную, возможность появляться на экранах США, где всегда проводилась дискриминация негров.

В этих доводах сквозит расизм. Он выражается в недооценке боевого духа и сознательности негритянского народа, совсем не склонного довольствоваться мелкими подачками.

Когда на экране появляются негры, они в большинстве случаев ставятся в самые унизительные положения. В 99 процентах голливудских фильмов негры вообще отсутствуют. Их не разрешают показывать даже в эпизодах, снятых на улице или в толпе.

Актеров-негров снимают настолько редко, что они не могут существовать на заработки от своей профессии. Негров-музыкантов не принимают в оркестры киностудий и используют только в тех случаях, когда в сценарии предусмотрен негритянский джаз-оркестр.

Другая важная задача организации зрителей — борьба против унижения достоинства женщин на экране.

Женские организации самых противоположных направлений единодушно заинтересованы в том, чтобы воспитывать уважение к женщине, к ее интеллекту. Они борются против изображения женщины в качестве рабыни, объекта порнографической клеветы или подстрекательницы преступлений.

Миллионы женщин, активно занимающихся общественной или просветительной работой, не могут оставаться равнодушными к тому влиянию, которое оказывают фильмы на поведение молодежи, на семейную жизнь.

Молодежь должна особенно протестовать против милитаристской пропаганды, против фильмов, с помощью которых финансисты и генералы — поджигатели войны — обращаются к юношам и девушкам, чьи жизни будут принесены в жертву этой войне.

Голливуд, как правило, изображает молодых людей умственно отсталыми или потенциальными преступниками. Им свойственно презрение к образованию и науке. Анализ «культурного» стандарта этих людей показал бы подлинную цель Голливуда — воспитать из молодежи роботов, лишенных мысли и благородства, вымуштрованных для того, чтобы уничтожать.

Активность масс имеет особенно большое значение для дела международной солидарности. Народы других стран ждут от нас доказательств, что устами Голливуда не говорит американский народ и что мы не нация насильников и гангстеров. Исключительно важно, чтобы мы выступили в защиту народа, обычаи и традиции которого оскверняются Голливудом.

Голливудский фильм «Вива Запата», был запрещен к демонстрации в Мексике на основании того, что он клевещет на Запату и искажает историю этой страны. Можно себе представить тот поток срочных телеграмм, которыми обменивались студия «Твенти-Сенчюри-Фокс», министерство иностранных дел США и посольство США в Мексико-Сити. Суверенитет национальной культуры, который пыталась утвердить Мексика, не мог быть допущен. Через несколько дней запрещение этого фильма было аннулировано, и из Мексико-Сити пришло сообщение о том, что картина будет демонстрироваться.

Такое грубое вмешательство во внутренние дела другого государства было бы не так легко осуществить, если бы профсоюзные и народные организации Соединенных Штатов решительно высказались против демонстрации этого фильма.

Обширная программа борьбы зрительских организаций может быть сведена к следующим требованиям: 1) правдиво показывать рабочих, их борьбу в прошлом и настоящем и полностью уважать их права; 2) отражать жизнь негров, их историю и многогранные достижения, причем не в отдельных, а в многочисленных фильмах; негры

должны занимать равное место среди других действующих лиц в фильмах и иметь право на работу в любой области кинопроизводства и проката; 3) покончить с расистской клеветой, направленной против негров или евреев, против мексиканцев, итальянцев или индейцев, покончить с идеей «превосходства» англо-саксов и правдиво изображать все народы; 4) прекратить унизительную трактовку роли женщины в обществе как «неполноценной» личности, создавать больше фильмов, показывающих созидательную роль женщин во всех областях общественной деятельности; 5) трактовать историю в соответствии с передовой наукой, отказаться от антидемократической пропаганды, от оскорбления народных традиций при изображении истории Соединенных Штатов, а также истории других народов; 6) исключить из фильмов элементы, поощряющие преступления, садизм и извращения, прославляющие гангстеров и политических осведомителей и призывающие к массовому насилию, и 7) главный и основной пункт всей программы — считать военную пропаганду преступлением против человечества.

На экранах, высмеивающих и отвергающих наши демократические традиции, зритель видит и слышит голос фашизма.

Если сорвать маску с лица Голливуда, народ не удастся больше обмануть иллюзией, будто его фильмы предназначены только «развлекать».

4. ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

«Охота за ведьмами» в Голливуде — на редкость отвратительное зрелище.

Положение, создавшееся в Голливуде, является примером падения профессиональной этики под ударами политических преследований. Ни один актер не может получить роль в фильме, не подвергшись предварительно мучительной политической проверке.

Писатель может получить договор на сценарий, только письменно покаявшись во всех своих старых «грехах». Мало этого: если в этой исповеди он недостаточно унизил свое достоинство, студия подготовляет новый вариант «отречения», под которым он должен поставить свою подпись или остаться навсегда лишенным права получить работу.

Показания осведомителей могут основываться на сплетне, слухе или личной мести. Книги и журналы, принадлежащие киноработникам, также служат обвинением в неблагонадежности. Так, например, киноработник, читающий эти строки, может потерять работу, если этот его «проступок» будет обнаружен.

Многие кинодеятели не подчинились нажиму и проявили честность и мужество, которые оценили все, кто понимает, что за этим последует. Патриотические поступки этих людей не забудутся.

Одной из целей «охоты за ведьмами» является полная изоляция тех, кто продолжает работать в Голливуде, от «разоблаченных».

Нельзя отрицать, что «охотникам за ведьмами» в какой-то мере удалось добиться этого раскола. В атмосфере страха, царящей в Голливуде, служащие и творческие работники чувствуют себя как во время эпидемии чумы и всячески избегают контакта с кем бы то ни было, кто может распространить «заразу».

Творческий работник, которого не уволили, все же не может чувствовать себя в безопасности. Сама природа контроля над мыслями исключает полную безопасность. Актер или писатель, не предвидя ничего дурного, может дать присягу в том, что он не коммунист и никогда им не был. Но вскоре он убедится, что цель этой присяги — лишить его уверенности в своей безопасности и подготовить путь к еще большему унижению его достоинства.

На каждом шагу мужчинам и женщинам предлагают доказать соответствие их убеждений «патриотизму» Маккарти, либо расплатиться за несоответствие. Отдельная личность здесь почти беспомощна. Чтобы чего-либо добиться, надо действовать сообща.

Существуют минимальные требования к профессиональной порядочности художника. Ни один уважающий себя актер или писатель не согласится, чтобы его имя было связано с фильмами, прославляющими нацистов, оскорбляющими негритянский народ, содержащими антисемитизм и клевету на коммунистов, пропагандирующими войну или наступление на основные демократические права. Сотрудничество в таких фильмах, как «Роммель — лис пустыни» или «Я был коммунистом для ФБР», так же непростительно, как участие немецких писателей и актеров в гитлеровском движении.

В 1947 году, когда комиссия по расследованию антиамериканской деятельности приступила к работе, ведущие актеры, писатели и режиссеры очень скоро поняли, что расследование, производимое комиссией, представляет собой смертельную опасность для всех работников искусств. Творческие работники кино образовали Комитет защиты первой поправки к конституции. С протестом против действий комиссии выступили такие крупные актеры и режиссеры Голливуда, как Уильям Уайлер, Люссиль Болл, Маргарет Салливен, Мирна Лой, Мельвин Дуглас, Эдвард Робинсон, Хамфри Богарт, Лорин Бокалл, Берт Ланкастер, Роберт Янг, Джин Келли, Ван Хефлин, Эвелин Кейс и другие.

В заявлениях голливудских знаменитостей, сделанных шесть лет тому назад, есть пророческие слова. Джуди Гарланд обратилась тогда ко всем творческим работникам с призывом: «Скажите свое слово, прежде чем в комиссию будут вызваны все люди с чистой совестью».

Грегори Пек заявил: «Потерять свободу можно по-разному. Она может быть вырвана силой из ваших рук, она может ускользать постепенно, изо дня в день, когда вы слишком заняты, чтобы заметить это, или слишком озабочены, или запуганы».

Франк Синатра задал вопрос: «Интересно знать, удастся ли им так запугать нас, что мы будет молчать?»

Опыт последних шести лет дал утвердительный ответ на этот вопрос. Но мы надеемся, что это не окончательный ответ. Для всякого, кто знает сегодняшний Голливуд, высказывания кинозвезд в 1947 году звучат как отдаленное и печальное эхо голосов, хранящих теперь молчание. В этих высказываниях нашла свое выражение правда жизни, историческая правда. Вряд ли можно поверить, что большинство этих людей отказалось от глубоко патриотических взглядов, которые они больше не осмеливаются высказать.

В США насчитывается три или четыре миллиона работников культуры. Если бы значительная часть их действовала единодушно и решительно, с их требованиями не могли бы не считаться.

То, что многие интеллигенты в США не выступают против угрозы войны и фашизма, нельзя отнести только за счет их осторожности. Люди не всегда действуют осторожно при покушении на их права, они боятся лишь тогда, когда не надеются на успешное завершение своей борьбы, когда они одиноки и растеряны перед лицом огромных трудностей и не подготовлены к борьбе за видимую и достижимую цель.

Многие интеллигенты малодушно молчат и только несколько человек проявили в какой-то степени склонность принять программу фашизма. В этом сказывается их растерянность и цинизм. Такие пораженческие настроения нужны Уолл-Стриту, и реакция культивирует их, однако ей до сих пор не удается организовать общественное мнение на поддержку программы принудительной военизации и подчинения классу избранных.

5. НЕЗАВИСИМАЯ КИНОПРОДУКЦИЯ

Когда мы говорим о независимой кинопродукции, мы не имеем в виду «независимость» тех кинопостановщиков, которым нехотя разрешают существовать на задворках голливудской промышленности, ибо они ставят картины на деньги, взятые у крупных банков, и, конечно, зависят от системы проката и распределения фильмов, контролируемой крупным капиталом. Независимая в подлинно творческом отношении кинопродукция должна быть свободной от контроля монополий, независимой от буржуазии и, что труднее всего, независимой от буржуазной идеологии.

Человек искусства, чувствующий ответственность перед обществом, не может не прислушиваться к своей совести художника, ибо признание общественной функции искусства включает в себя наиболее строгие требования к художественному мастерству.

Если художник любит и уважает народ, к которому обращен его труд, он захочет использовать все возможности чувства, воображения и мастерства, чтобы сделать свое произведение достойным зрителя.

Голливуд воспитал немало профессионалов, свободно владеющих мастерством, чье творчество заслуживает изучения и уважения. Но система работы на киностудии убивает творческую инициативу и направляет развитие таланта в узкие рамки.

Презрение хозяев Голливуда к народу и тем самым к искусству неотделимо от их отношения к своим работникам, к фильмам, которые они производят, и к зрителям.

Любой серьезный художник стремится к поискам новых творческих возможностей. В

кино, как и в других видах искусства, эти поиски сдерживает не только голливудская система кинопроизводства, не только усилившаяся за последнее время политическая цензура, но и лежащая в основе капитализма ненависть и страх перед выражением свободной мысли.

Будучи враждебным искусству, капитализм требует от художника, в качестве первого условия для получения работы, раболепия и отказа от права наблюдать жизнь и свободно творить.

Художник, способный сбросить с себя узы буржуазной идеологии, выходит на освещенный солнцем путь реализма. Перед ним простирается весь мир, который он может познать и объяснить.

Некоторые деятели культуры, хотя им и ясна угроза фашизма, полагают, что они лучше всего сохранят свою творческую индивидуальность, если будут держаться в стороне от социальных вопросов. Посвящая себя созданию «чисто эстетических» ценностей, они принимают мертвящие ограничения в искусстве, накладываемые на них капитализмом. Эти художники, может быть, и хотят «донести свое искусство» до рабочего класса, но при том условии, если рабочий класс будет принимать его таким, каким оно есть.

Они ослеплены буржуазными представлениями о художественных ценностях и не видят, как такие представления вредят настоящему творчеству.

На пути подлинно независимого искусства и особенно киноискусства стоят трудно преодолимые препятствия. Производство фильмов требует больших затрат. Политическое значение, которое придается Голливуду, свидетельствует о том, что правители Соединенных Штатов считают фильм весьма серьезным орудием пропаганды и будут всячески препятствовать тому, чтобы им воспользовались в демократических целях.

При постановке фильма «Соль земли» его создателям пришлось вступить в борьбу, которая приняла особенно драматическую форму. Фашистские элементы пришли в ярость, узнав, что фильм уже находится в производстве, что постановка осуществляется в штате Нью-Мексико на средства профсоюза рабочих горнорудной промышленности и при участии творческих работников, которых комиссия по расследованию антиамериканской деятельности предполагала заставить «навеки замолчать».

Яростные нападки на эту постановку доказывают, как испугались враги культуры правдивого показа жизни рабочего класса.

Член конгресса Джексон метал гром и молнии против постановки фильма «Соль земли», призывая в конгрессе к бдительности, а в сущности к террористическим действиям, направленным на прекращение съемок. В ответ на призыв Джексона организованные банды хулиганов стали нападать на участников этого фильма. Речь Джексона почти ежечасно передавалась по радио в Силвер-Сити, где в это время происходили съемки.

Известная мексиканская актриса Росаура Ревуэльтас, исполнительница главной роли в фильме «Соль земли», была арестована иммиграционными властями США по ложному обвинению в незаконном пребывании в США. Несмотря на то, что у нее были в полном порядке паспорт, виза и разрешение на работу в США, ее увезли в Эль-Пазо, где держали под арестом. Актрису запретили взять на поруки, хотя в подобных случаях это всегда разрешается, и заставили вернуться в Мексику до того, как были закончены съемки финальных кадров, в которых она должна была участвовать.

Некоторые реакционные профсоюзные лидеры приняли участие в этой явно незаконной попытке нарушить свободу творчества. Организация актеров Голливуда ответила отказом на призыв Ассоциации актеров Мексики, возмущенной таким обращением с одной из самых выдающихся мексиканских актрис, добиться освобождения Ревуэльтас.

Несмотря на все препятствия, работа над фильмом «Соль земли» продолжалась. Даже после того как съемочная группа покинула этот район, хулиганы продолжали бесчинствовать. Они устроили пожары в двух профсоюзных клубах и сожгли дотла дом шахтера, принимавшего участие в съемках фильма.

Эта картина явится крупным вкладом в развитие народного киноискусства США и вдохновит на создание новых произведений того же направления. Рост движения за мир и демократию позволит честным художникам кино посвятить свой опыт и талант трудному, но благородному делу постановки независимых фильмов.

Борьба, возникшая вокруг фильма «Соль земли», имеет много общего с борьбой, которую ведут киноработники и рабочие орга-

низации в Японии. Репрессии и политическая цензура там сильно напоминают действия фашистских элементов в США.

Мощное движение в защиту национальной свободы и независимости в Японии послужило стимулом для прогрессивных работников создать серию правдивых, реалистических фильмов.

В Хоккайдо Союз рабочих каменноугольной промышленности района пригласил писателей, режиссеров, актеров и операторов для постановки фильма о жизни шахтеров. Японское правительство и шахтовладельцы, действуя, конечно, в контакте с Уолл-Стритом и Вашингтоном и пользуясь их методами, пытались помешать созданию этой картины.

Несмотря на всевозможные препятствия, результаты совместных действий работников кино и профсоюзов оказались очень значительными. Многие картины заслужили признание критики и с каждым днем привлекают все больше зрителей.

В США такие фильмы имеют огромные потенциальные возможности для привлечения зрителей. Но это не легкая задача. В настоящее время зрители неорганизованы, растеряны и сбиты с толку потоком реакционной пропаганды.

Уолл-Стрит создал железный занавес, отделяющий независимого творческого работника от рабочих, от пятнадцати миллионов негров, живущих в США, от массы трудящихся. Сломать эту стену могут только организованные действия профсоюзных и народных организаций. Место, которое займут в кинематографии независимые постановки, определится тем, как будет организована борьба за эти постановки.

Советское киноискусство добилось широкого признания повсюду, включая Голливуд, и оказывает влияние на кинематографию многих стран. В истории Голливуда были периоды, когда подражание советским картинам внесло большие изменения в режиссерское и операторское мастерство.

В середине двадцатых годов в США усиленно изучали «Броненосец «Потемкин» и так же усиленно ему подражали. В тридцатых годах живительное влияние на кинематографию Голливуда оказали картины «Путевка в жизнь», «Чапаев», «Юность Максима» и фильмы о жизни Ленина.

Исторический вклад в дело развития кинематографии сделали Англия, Франция, Германия, Италия и Скандинавские страны.

Среди голливудских фильмов, отмеченных элементами реализма и мастерством, можно назвать «На Западном фронте без перемен», «Осведомитель», «Гроздья гнева», «Жизнь Эмиля Золя».

Самый великий художник кино Чарли Чаплин жил в Голливуде и создал там свои выдающиеся произведения. Мировое имя и собственная студия дали ему большую творческую свободу, и все же он работал в обычных для Голливуда условиях, подчиняясь контролю Уолл-Стрита над прокатом своих фильмов.

В наши дни, когда в Голливуде царит страх, там нет больше места для Чаплина. Нельзя привести лучшего доказательства ненависти капитализма к искусству, чем изгнание из Голливуда художника, любимого и уважаемого миллионами людей во всем мире.

Для дальнейшего развития искусства кино очень важно использовать все достижения кинематографии за ее полувековое существование как в капиталистических странах, так и в Советском Союзе, а за последнее время в Китае и странах народной демократии.

Чтобы оценить эти достижения, мы должны знать основные черты теперешней стадии развития киноискусства: с одной стороны, бессилие и упадок в Голливуде и везде, где господствует влияние Голливуда, а с другой — расцвет искусства в странах социализма и поиски новой формы и содержания там, где народ борется за победу демократии и демократическую культуру.

Репрессии, проводимые Уолл-Стритом, затрудняют путь независимому киноискусству в Соединенных Штатах. Но художник, который не страшится этих трудностей, найдет огромное удовлетворение в благодарности народа, в патриотическом творчестве, в величии и красоте исторических и современных тем о жизни и борьбе народа которые ждут своего воплощения.

Перевод с английского Д. Соколовой

КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ КИНОКОМЕДИИ В СТРАНАХ НАРОДНОЙ ДЕМОКРАТИИ

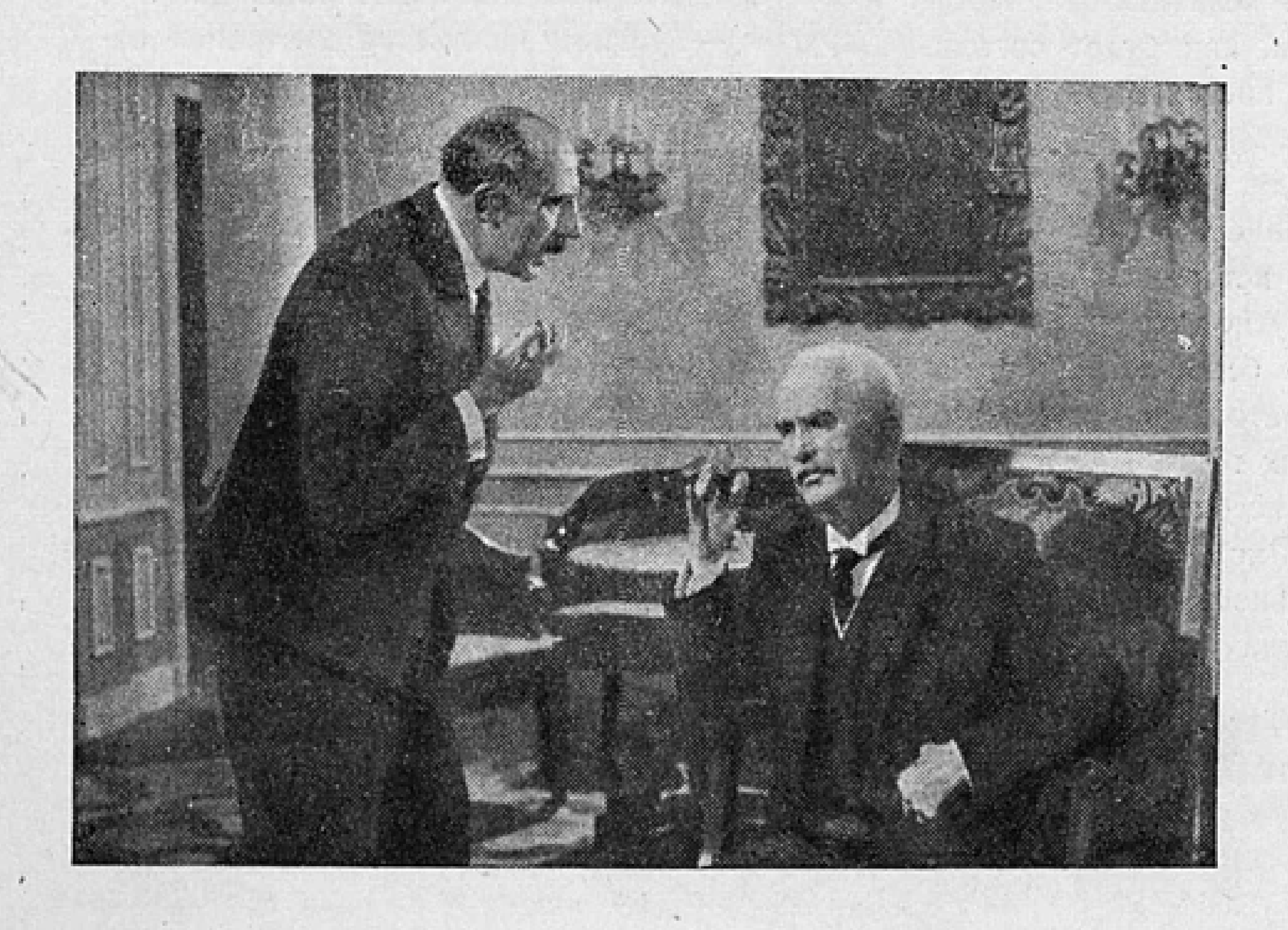
Короткая кинокомедия, весьма быстро откликающаяся на самые злободневные проблемы, закономерно получила большое распространение в странах народной демократии, переживающих в настоящее время ломку старых форм жизни и утверждение новых.

Среди таких кинокомедий особо заслуживают внимания кукольные фильмы Чехословакии, короткометражные комедии Венгрии и сатирический киножурнал «Еж», выпускаемый студией «ДЕФА».

Большинство короткометражных венгерских комедий посвящено темам современности, высмеивает подхалимов, симулянтов, бюрократов и прочих. Несомненный интерес представляет фильм «Месть брака» режиссера Мартона Келети, где известный комедийный актер Калман Латабар исполняет роль бракодела-рабочего из пошивочной мастерской. Пользуясь изделиями этой мастерской и на себе испытав их несовершенство, сам бракодел попадает в смешные положения, когда идет на свидание с любимой девушкой.

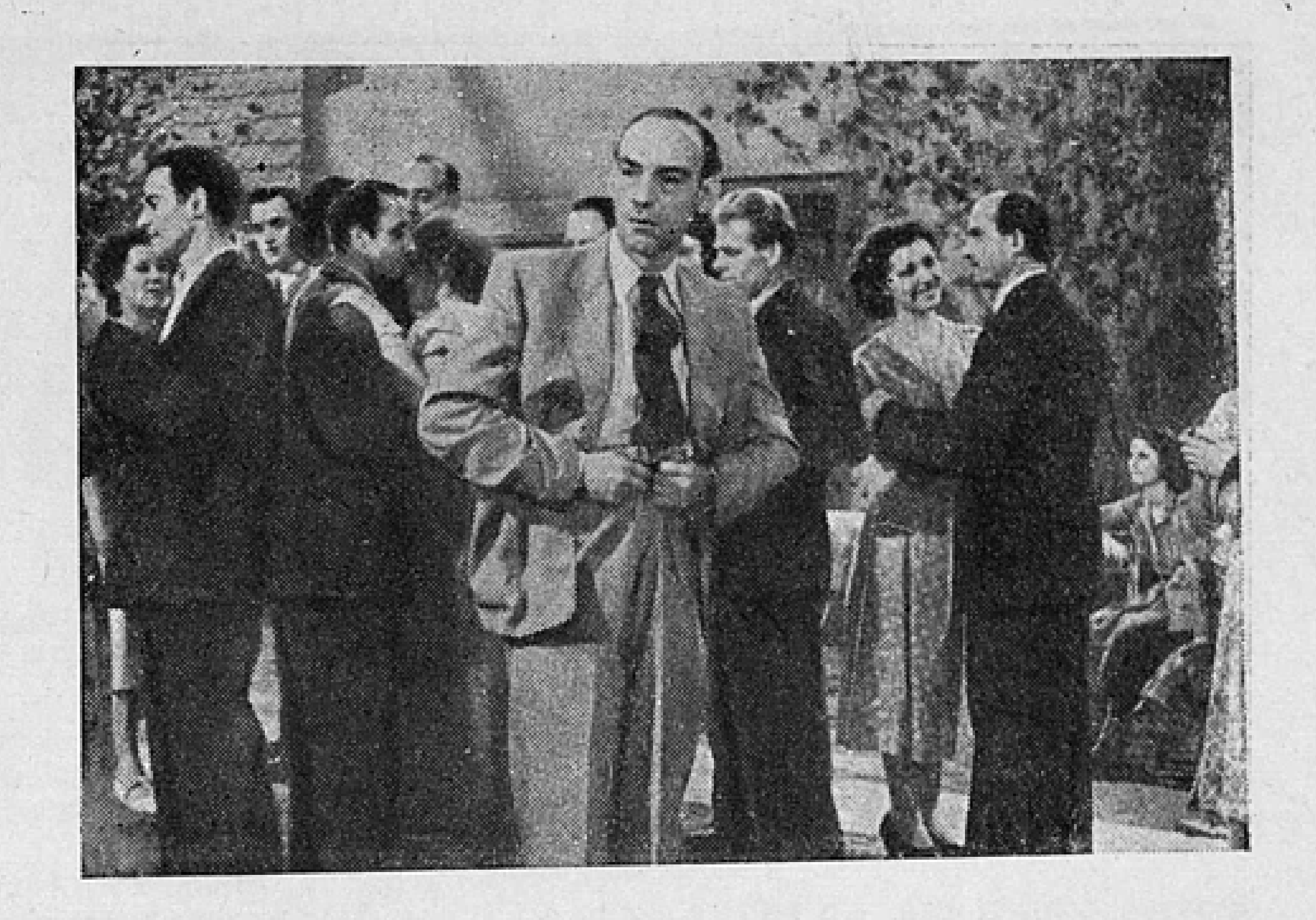
В другой сатирической короткометражке «Лжебольной» (режиссер Кароль Макк) Калман Латабар сыграл роль человека, попавшего под влияние прогульщика и пожелавшего воспользоваться незаконным «свободным» днем. Этот фильм бичует симулянтов, незаконно достающих медицинские свидетельства, чтобы не являться на работу.

Интересны также сатирические короткометражки «Ударь по столу» (режиссер Михаил Семеш, в главной роли Камил Фелеки), «Учреждение переселяется» (режиссер Андраш Боглар, в главной роли Камил Фелеки).



«Волшебный стул»

«Месть брака»



В Германской Демократической Республике очень популярен одночастный сатирический киножурнал «Еж», выходящий с лета прошлого года два раза в месяц. В комедии «Любовная история», вошедшей в один из номеров «Ежа», критикуется увлечение некоторых редакторов «производственными» романами.

В короткометражном фильме «Бдительность по предписанию» осмеивается бюрократ-привратник, который помешал поймать вора, требуя соблюдения мелкой формальности при выходе из помещения. В других номерах журнала подвергается осмеянию грубое обращение торговых работников с покупателями, спекуляция и т. д. Не все эти комедии обладают подлинно сатирической силой, но самый факт появления такого журнала отраден.

Широкую известность приобрели чехословацкие мультипликационные и кукольные фильмы.

Иржи Трнка, создавший интересный фильм «Арии прерий» (пародия на «ковбойскую романтику», насаждаемую Голливудом), в прошлом году закончил сатирическое произведение о стяжателе (используя сказку о старике, который выменивал различные предметы до тех пор, пока окончательно не разорился), а в этом году экранизировал «Похождения бравого солдата Швейка» Гашека.

«Лжебольной»





«Ударь по столу»

Большой популярностью пользуется серия короткометражных кукольных фильмов режиссера Карела Земана с общим сатирическим персонажем «господином Прокоуком».

На пражской студии кукольных фильмов в прошлом году режиссер Бржетислав Пояр поставил сатирическую короткометражку «Одним стаканчиком больше» («Еще по рюмочке»), высмеивающую неосмотрительного мотоциклиста, который не сумел устоять перед соблазном выпить и в результате потерпел аварию.

Огромную работу ведут мастера чехословацкого кукольного фильма по созданию веселых короткометражных комедий для детского зрителя.

В Польше работа над кукольными и мультипликационными комическими короткометражками началась в 1947 году. Создано несколько интересных комедий, в том числе сатирическая короткометражка «За новое завтра», бичующая поджигателей войны.

В Румынии поставлен ряд комедий по рассказам И. Караджале («Визит», «Арендатор», «Урок»), а также сатирический мультфильм о лентяях по известной песне «Маринике».

В странах народной демократии идет работа над новыми короткометражными кинокомедиями, к созданию которых особенно широко привлекаются молодые режиссерские кадры.

Ю. Д.

ХРОНИКА

ПРЕМИИ VIII МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В КАРЛОВЫХ ВАРАХ

На VIII Международном кинофестивале в Карловых Варах (Чехословакия) участвовало 29 государств, представивших свыше 40 полнометражных художественных и свыше 100 научно-популярных, документальных, мультипликационных и кукольных фильмов.

Такого количества участников и представленных для просмотра фильмов не было ни на одном из международных фестивалей, проводившихся в разных странах мира в послевоенные годы.

В результате глубокого и всестороннего обсуждения фильмов жюри, составленное из представителей различных стран, присудило ряд премий фестиваля.

Председатель жюри, ректор чехословацкой Академии музыкальных искусств, профессор А. Броусил сообщил следующие результаты.

«Большая премия VIII Международного кинофестиваля в Карловых Варах присуждается двум произведениям киноискусства: советскому фильму «Верные друзья» и американскому фильму «Соль земли». Обе эти картины своими художественными и идеологическими качествами отвечают целям и условиям фестиваля. По счастливой случайности единство советского и американского киноискусства в конкурсе на Большую премию символизирует собой желанное единство всех честных людей в борьбе за мир, за дружбу народов, за благородные стремления человечества. Мы приветствуем произведения, получившие Большую премию текущего года!

Жюри постановило присудить две Премии мира: фильму ГДР «Эрнст Тельман — сын своего класса» за правдивое отображение борьбы с фашизмом и японскому фильму «Дети Хиросимы», рассказавшему о последствиях применения атомной бомбы.

Премия дружбы между народами присуждается фильму советско-румынского производства «За мир и дружбу», который отобразил горячую дружбу молодых людей всего мира, собравшихся на IV Всемирном фестивале молодежи в Бухаресте с целью защищать мир и укреплять дружбу десятков национальностей без различия рас и цвета кожи.

Присуждаются две Премии борьбы за социальный прогресс: польскому фильму «Целлюлоза» (вторая серия), в котором дано глубокое отображение борьбы польского рабочего класса за свободу и права трудящихся, и индийскому фильму «Два бигха земли», в котором драматически правдиво и поэтично показана жизнь париев в Индии и выражен протест против эксплуатации и нищеты трудящихся.

Премия труда присуждена венгерскому фильму «За четырнадцать жизней», в захватывающей драматической форме отображающему спасение рабочих затопленной шахты и гуманизм нового, социалистического строя.

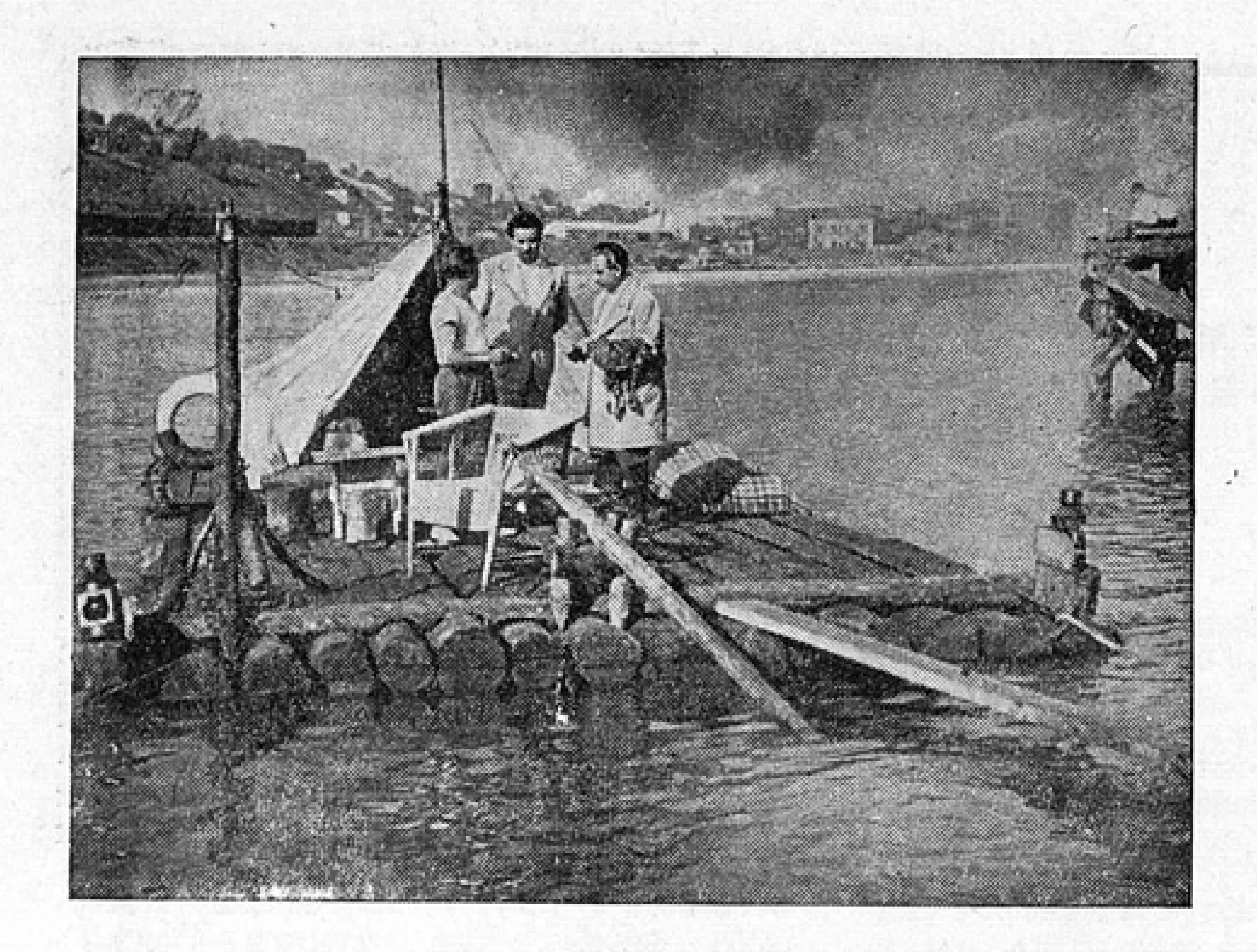
Жюри присуждает две Премии борьбы за свободу: болгарскому фильму «Герои сентября» за художественное, впечатляющее отображение героического революционного восстания болгарского народа против фашизма в 20-х годах нашего столетия, а также китайскому фильму «Взятие горы Хуа», в драматической форме отображающему героизм Народной армии в национально-освободительной борьбе китайского народа.

Премия борьбы за лучший мир присуждается фильму ГДР «Единство». Этот фильм, созданный выдающимся документалистом Йорисом Ивенсом, с одной стороны, правдиво показывает пробуждающуюся силу народов колониальных и капиталистических стран, с другой — радостную жизнь в странах лагеря мира.

Премия борьбы за нового человека присуждается чехословацкому цветному художественному фильму «Фрона» за его драматическую глубину и отличное актерское исполнение, за развитие лучших традиций чехословацкого киноискусства в отображении жизни современной деревни.

Премию за режиссуру жюри присуждает бразильскому режиссеру Альберто Кавальканти за работу над фильмом «Песни моря», в котором поэтично и правдиво отображена жизнь Бразилии.

Премию за актерское исполнение женской роли жюри присуждает мексиканской актрисе Росауре Ревуэльтас за увлекательное, правдивое и простое воплощение образа жены мексиканского шахтера («Соль земли»), вырастающей в сознательного борца за социаль-



«Верные друзья»

ный прогресс, а также за героическое поведение исполнительницы, не испугавшейся враждебного отношения официальных кругов к съемкам этого прекрасного прогрессивного фильма, созданного северо-американскими профсоюзами.

Премию за актерское исполнение мужской роли жюри присуждает французскому актеру Шарлю Ванелю за воплощение образа адвоката в фильме «Дело Маурициуса».

Премия за фотографию присуждается Эрику Бломбергу, производившему съемки финского фильма «Белый олень». Жюри отмечает особенность операторской работы режиссера, придавшей фильму большую поэтичность.

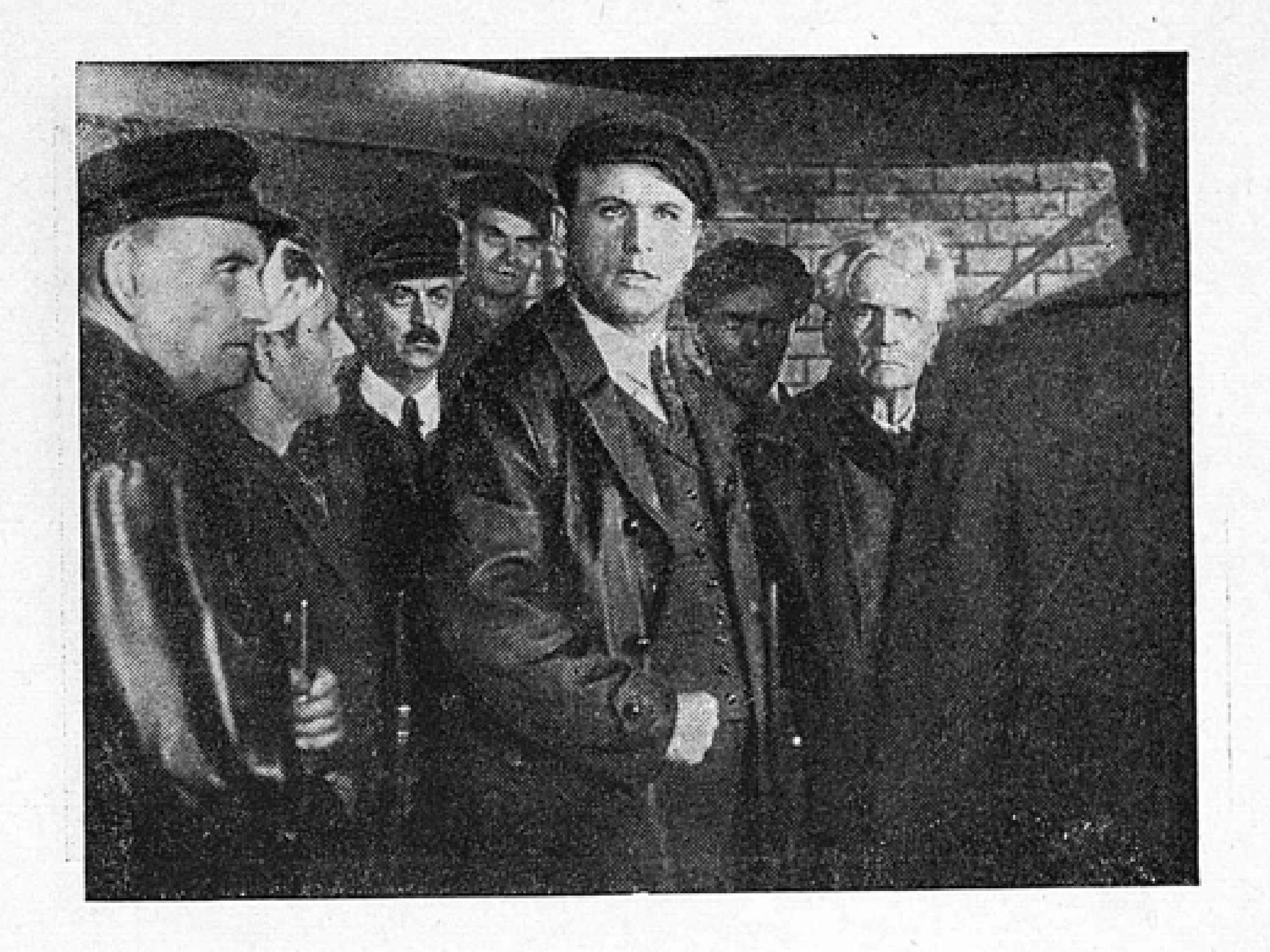
Два особых почетных диплома присуждаются: японскому режиссеру Сатору Ямамура за фильм «Краболовы», в котором с потрясающей художественной силой и убедительностью отображены рабские условия жизни рабочих, что делает это произведение обвинительным актом против капиталистического строя; молодому режиссеру Басуки Эффенди за фильм «Возвращение», с поэтичной простотой отобразившему жизнь Индонезии и подъем в стране национального антиимпериалистического движения.

Премия за воспитательный фильм присуждается советскому фильму «Школа мужества», в котором глубоко и человечно отображен рост молодого человека эпохи гражданской войны и по-



«Соль земли»

«Эрнст Тельман — сын своего класса»



казана воспитательная сила идей коммунизма.

Премия за исторический фильм присуждается венгерскому документальному фильму «Венгерская Республика Советов», отобразившему революционную борьбу за социальную справедливость, которую вел венгерский народ в памятном 1919 году.

Премия за биографический фильм присуждается чехословацкой документальной картине «Юлиус Фучик», воссоздавшей на экране богатую и плодотворную жизнь чехословацкого национального героя.

Премия за музыкальный фильм присуждается экранизированной китайской опере «Лянь Шан-бо и Чжу Ин-тай».

Премия за кинокомедию присуждается чехословацкому фильму «Цирк будет», отличающемуся режиссерским и актерским исполнением и общим высоким художественным уровнем.

Премия за документальный фильм присуждается советской картине «Лев Толстой», в которой интересно рассказано о великом представителе мировой культуры, гениальном русском писателе.

Премия за сценарий короткометражного фильма присуждается бельгийскому цветному кинодокументу «Золотой век», в удачной форме популяризирующему выдающиеся классиче-

«Два бигха земли»







«Фрона»

ские художественные произведения великих фламандских живописцев XV века.

Премия за сюжет короткометражного фильма присуждается двум кинопроизведениям: австрийскому кинодокументу «Весна без солнца», новаторскому в режиссерском отношении и впечатляюще документирующему печальную, нищенскую жизнь и жалкую судьбу современных австрийских детей; румынскому документальному фильму «Буран», в котором с исключительной репортерской точностью показаны невероятные трудности борьбы со стихийным бедствием и дисциплинированность, проявленная при этом жителями Бухареста.

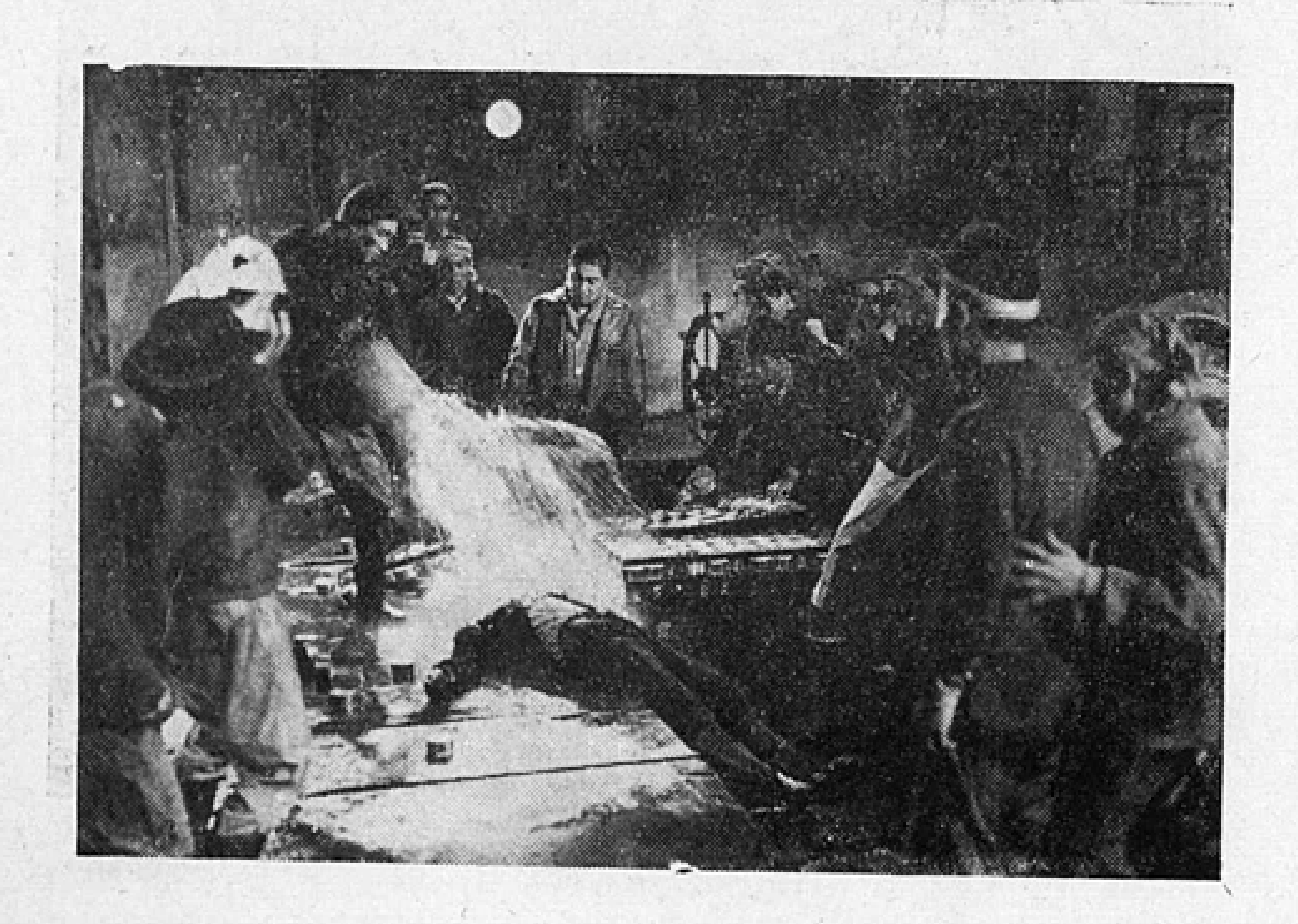
Премия за кинорепортаж присуждается японскому документальному фильму «Первое мая 1952 года в Токио» за яркое и впечатляющее отображение первомайской демонстрации.

Премия за научный фильм присуждается венгерскому фильму «Аквариум», представляющему собой прекрасный пример единства научного содержания и художественной формы.

Премия за кукольный фильм присуждается чехословацкому фильму «Похождения бравого солдата Швейка» за удачное воспроизведение этого классического образа чешской и мировой литературы.

Премия за мультипликационный фильм присуждается польскому рисованному фильму «Козлик» за его бесхитростную и свежую фабулу с тонко проведенной поучительной мыслью. Этот необыкновенно красочный цветной фильм доставит радость самым юным кинозрителям.

Премия за фильм для детей присуждается советскому цветному мультипликационному фильму «В лесной чаще»



«Краболовы»

«Школа мужества»



за его воспитательные качества и художественную красоту.

Особые почетные дипломы за художественный фильм присуждаются двум кинопроизведениям: румынскому фильму «Внуки горниста» за его идейно-воспитательное значение, за историческую правдивость в изображении борьбы румынского рабочего класса; словацкому фильму «Нераспаханное поле», в основу которого положен одноименный роман народного художника — писателя Петра Илемницкого.

Особые почетные дипломы за короткометражный фильм присуждены двум произведениям: польскому фильму «Вьетнам в рисунках А. Кобдзея» за богатое и многостороннее художественное отображение жизни вьетнамского народа и его борьбы за свободу; Журналу корейской кинохроники за отличные качества кинорепортажа о мирном строительстве Корейской Народной Республики,

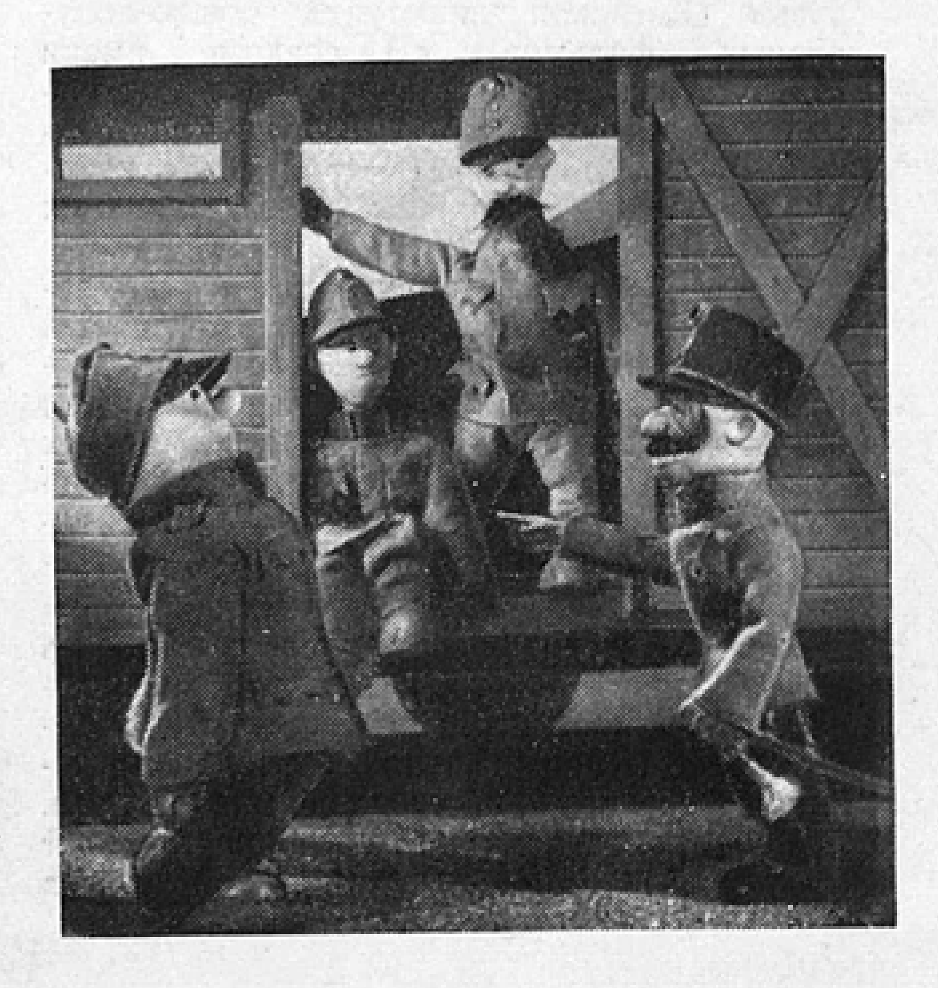
Почетный диплом присуждается английскому режиссеру Чарльзу Френду за режиссуру фильма «Суровое море» о героической борьбе британских моряков с фашистскими подводными лодками

Почетный диплом присуждается болгарскому фильму «Песня о человеке», посвященному герою болгарского народа Николе Йонкову Вапцарову — поэту и организатору революционной молодежи, борцу с фашизмом.

Почетный диплом присуждается цветному венгерскому научно-популярному фильму «Гнездо голубых кобчиков», обладающему научными достоинствами и отличающемуся режиссерским и операторским мастерством.

Чехословацкий Комитет сторонников мира на основе постановления жюри фестиваля присуждает Премию Чехословацкого комитета сторонников мира фильму ГДР «Опасный груз», отображающему бесстрашное поведение западногерманских докеров, ведущих борьбу против новой войны за сохранение мира и отказавшихся разгружать оружие.

Жюри фестиваля рекомендует руководству Государственного чехословацкого фильма за высокие репортажные качества фильма «Из Аргентины в Мексику», являющегося частью цикла картин о кругосветном путешествии, отметить и соответственно премировать отважных путешественников и создателей этой большой документальной картины после ее полного завершения.



«Похождения бравого солдата Швейка»

КИНО НА ВСЕСОЮЗНОЙ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

Всенародной школой передового опыта тружеников сельского хозяйства называют Всесоюзную **сельскохозяйственную** выставку. И действительно, она призвана стать гигантской народной аудиторией, где работники сельского хозяйства познакомятся с достижениями отечественной науки и техники, на живом примере увидят, как, какими средствами выращиваются многопудовые урожаи, увеличивается поголовье скота, повышается его продуктивность.

Одним из важных средств пропаганды достижений и передового опыта колхозов, МТС, совхозов, руководителей и организаторов сельскохозяйственного производства на ВСХВ является кино. Об отводимой ему роли дают представление следующие цифры: в павильонах и кинотеатрах в текущем году демонстрируется 75 кинофильмов, выпущенных по специальному заказу ВСХВ, 75 кинофильмов, отобранных из фонда Министерства культуры СССР, и около 80 различных сюжетов киножурнала «Новости сельского хозяйства».

Каждый фильм, демонстрируемый на выставке, должен в течение десяти-двадцати минут на конкретных примерах рассказать о важных вопросах социалистического сельского хозяйства, причем рассказать глубоко научно и в то же время популярно, доходчиво.

Поэтому основные требования, которые должны быть предъявлены к выпускаемым для ВСХВ фильмам, — это предельный лаконизм, плакатная броскость, наглядность, правдивость и подлинная занимательность.

К заказным фильмам, удовлетворяющим этим требованиям, можно отнести следующие: «Твердая пшеница на юго-востоке СССР» (Нижневолжская студия кинохроники), «Квадратно-гнездовой посев кукурузы» (Киевская киностудия научно-популярных фильмов), «В совхозе имени М. Горького» (Центральная студия документальных фильмов), «Знатный комбайнер Семен Пятница» (Свердловская киностудия научно-популярных и хроникальных фильмов).

В фильме «Твердая пшеница на юго-востоке СССР» (сценаристы Ф. Бескровный и Я. Горелик, режиссер А. Булдаков) коротко, но очень доходчиво рассказывается о качествах твердой пшеницы, ее сортах и на примере колхоза имени XVIII партсъезда (Саратовская область) показываются основные приемы агротехники ее возделывания.

Авторам этого фильма удалось отобрать главное из большого количества материала, найти простые и убедительные кинематографические решения эпизодов и добиться удачного целостного освещения темы.

Большую познавательную ценность имеет кинофильм «Квадратно-гнездовой посев кукурузы» (сценарист А. Кравец, режиссер И. Ман).

Благодаря умело примененному авторами методу сопоставления в нем ярко показана эффективность квадратно-гнездового способа посева сельскохозяйственных культур, наглядно раскрыт богатый опыт колхоза имени Чкалова (Новомосковский район, Днепропетровской области) по возделыванию кукурузы.

Чувствуется, что режиссер фильма провел кропотливую работу с людьми — героями фильма и добился той непосредственности их поведения, которой недостает многим документальным фильмам.

Одной из серьезных трудностей, часто встающих перед авторами фильмов для выставки, является достижение органического сочетания очерковой формы повествования с научно-познавательным материалом.

Примером наиболее полного преодоления этой трудности является кинокартина «В совхозе имени М. Горького» (автор текста Д. Рудь, режиссер Г. Бобров), в которой с достаточной ясностью рассказано о передовых методах выращивания ранних овощей и хорошо показаны люди, разработавшие и применившие эти методы.

С большим интересом смотрится кинокартина «Знатный комбайнер Семен Пятница» (сценарист Р. Брайнин, режиссер И. Правов). Верно найденный характер изложения материала делает ее популярной и в то же время научно-познавательной. Фильм создает художественный образ передового человека колхозной деревни.

Содержательные, яркие киноочерки созданы о многоотраслевых колхозах — имени Ленина, Тамбовской области (Свердловская киностудия), имени Гастелло, Белорусской ССР (Минская киностудия), «Сарканайс Октобрис», Латвийской ССР (Рижская киностудия).

В отличие от многочисленных других фильмов на эту тему в каждом из названных киноочерков отчетливо определена главная, ведущая отрасль колхоза, активно пропагандируются передовые методы труда и организации хозяйства, интересно показаны люди колхоза, их работа, учеба и культурный отдых. Картина «Колхоз Сарканайс Октобрис» (сценарист И. Склют, режиссер Г. Шулятин), по праву считающаяся одной из самых удачных картин фильмофонда выставки, могла быть еще лучше, если бы режиссер не увлекся ненужной детальной разработкой некоторых второстепенных эпизодов, что в ряде мест нарушило ровный ритм повествования.

К числу фильмов, заслуживающих внимания, следует отнести также «Богатство освоенных болот» (киностудия «Беларусьфильм»), «Опыт знатной свинарки А. Е. Люсковой» (Ленинградская студия кинохроники), «Тонкорунное овцеводство на Северном Кавказе» (Московская студия

научно-популярных фильмов), «Системы сельских ГЭС» (Ленинградская студия научно-популярных фильмов).

Интересен опыт производства так называемых «перемонтажных» кинофильмов для выставки.

Эти кинофильмы создавались путем монтажа фрагментов из одной или нескольких кинокартин, иногда с частичными досъемками. Так, из фильма «Живой пример» и серии фильмов о породах крупного рогатого скота Ленинградской студией научно-популярных фильмов смонтированы семь короткометражных кинокартин: «Лучшие отечественные породы крупного рогатого скота», «Передовой опыт выращивания высокопродуктивных животных в колхозе «12-й Октябрь» (доклад П. А. Малининой), «Раздой коров» и другие.

При создании «перемонтажных» фильмов обычно отбрасывается все второстепенное, побочное и тем самым достигается композиционная стройность, предельная целеустремленность в освещении главного вопроса и часто успешно ликвидируется многотемность, присущая многим полнометражным сельскохозяйственным фильмам.

Однако в ряде случаев монтаж производился по принципу механического сокращения оригинальных фильмов. Это приводило к поверхностному скольжению по теме, к сумбурному нагромождению одной темы на другую. Такие «перемонтажные» фильмы похожи на калейдоскопные наборы отдельных кадров, трудны для восприятия и поэтому почти не имеют познавательной ценности.

В качестве примера подобного механического сокращения можно назвать кинокартину «В мире душистых растений», смонтированную Московской студией научно-популярных фильмов (режиссер А. Кустов) из фрагментов фильма в пяти частях «Эфиромасличные растения». В этой «перемонтажной» кинокартине сделана попытка рассказать о значении эфирных масел, об их применении в пищевой, медицинской и парфюмерной промышленности, показать основные виды эфиромасличных растений, познакомить с главными приемами их возделывания, с новейшими машинами, работающими на плантациях эфироносов. Фильм переносит зрителя из средней полосы Европейской части СССР в Крым, из Крыма — в Среднюю Азию, из Средней Азии — в Абхазию. И все это в пределах 300 метров в течение 11 минут!

К сожалению, слабые, серые фильмы имеются и среди оригинальных. Их главные недостатки — это примитивизм в трактовке агрозоотехнических вопросов, эклектическое соединение эпизодов различных жанров, фрагментарность, трафаретность в кинематографическом решении эпизодов, перегрузка цифрами, декларативность и многословность дикторских текстов.

Обращают на себя внимание и штампованные финалы фильмов. Так, почти все выпущенные для выставки кинокартины имеют один из трех следующих вариантов концовок: либо грузовые автомашины перевозят урожай, либо как символ изобилия показываются груды сельскохозяйственных продуктов, либо герой фильма выступает на собрании, где он обязуется работать еще лучше.

Нельзя обойти молчанием и низкое качество дикторских текстов многих фильмов. В большинстве случаев отсутствуют основные, необходимые для дикторского текста, качества — логичность, ясность, точность, простота, эмоциональность.

Дикторские тексты многих фильмов, выпущенных для выставки, информационны, невыразительны, засорены стилистически небрежными канцелярскими, а в ряде случаев просто неграмотными оборотами. Например: «Они (механизмы.— *Ю. М.*, *Т. Г.*) облегчают и увеличивают производительность труда колхозников» («Опыт тракторной бригады А. В. Гиталова», Киевская киностудия научно-популярных фильмов, сценарист К. Полонник); «В рацион подсвинков давались самые разнообразные сочные, грубые и концентрированные корма», «точно в установленный час наступает кормление» («Сибирская северная», Свердловская киностудия, автор-режиссер Н. Соколов) и т. д.

В среде кинематографистов до сих пор еще не изжито пренебрежительное отношение к так называемым заказным фильмам. Рассматривая их как продукцию «второго сорта», отдельные кинорежиссеры работают над ними не в полную силу, небрежно, преследуя одну цель — побыстрее сдать кинокартину.

Характерна и поучительна в этом отношении история создания фильма «Сибирская северная».

Режиссер Н. Соколов снял в целом неплохой материал, но, желая побыстрее сдать фильм, ибо одновременно им снимались еще три (!) кинокартины, он записал совершенно сырой, местами вопиюще безграмотный дикторский текст. Выставка и Управление по производству научно-популярных фильмов Главкино, вместо того чтобы заставить перезаписать текст, приняли фильм в представленном виде.

Некоторые авторы, не овладев материалом, помещают в сценарий все, что хотя бы отдаленно связано с темой, и, не задумываясь о емкости фильма, представляют сценарии одночастных картин на двадцати и более страницах.

При серьезном отношении со стороны сценаристов и режиссеров могли быть значительно интереснее фильмы «Тонна льняного волокна с гектара» (Ленинградская студия научно-популярных фильмов, сценарист М. Поперeков, режиссер М. Гавронский), «Система стойлового содержания крупного рогатого скота» (Киевская студия научно-популярных фильмов, сценарист Г. Лимонов, режиссер К. Лундышев), «Молочное животноводство в Барабинской низменности» (Свердловская студия, сценарист и режиссер Н. Соколов).

Вопреки указаниям Министерства культуры СССР и не считаясь с мнением за-

казчика, некоторые студии часто привлекают к работе малоквалифицированных сценаристов и режиссеров. В результате получаются поверхностные, скучные кинокартины — такие, как «В астраханских степях» (Нижневолжская студия кинохроники, сценарист П. Липкин, режиссер В. Тюхменов), «Советский тонковолокнистый хлопчатник» (Сталинабадская киностудия, сценарист и режиссер В. Соломоник), «Лучшие нефтехозяйства МТС» (Ростовская-на-Дону студия кинохроники, сценарист Н. Ковалев, режиссер М. Левков).

Имеются факты нарушения киностудиями сроков производства картин, но ни выставка, ни управления по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов до сих пор не наказывают виновных в срыве плана и зачастую соглашаются с пролонгацией сроков.

Были случаи, когда студии давали технически недоброкачественный материал (Ленинградская и Свердловская киностудии научно-популярных фильмов).

Зная о таких неполадках в работе подведомственных им студий, управления по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов реагировали не всегда своевременно и энергично, проявляли ненужный либерализм. Сценарии и кинокартины редко обсуждались в этих управлениях, отсутствовал тесный деловой контакт с выставкой.

Недостатки имели место и в деятельности отдела кинопропаганды ВСХВ, который осуществляет общее руководство и контроль над производством фильмов для выставки. Работники этого отдела не бывали на объектах, на материале которых снимались фильмы, и слабо знали этот материал, они — редкие гости на студиях, связь их с управлениями Министерства культуры СССР сводилась к телефонным звонкам и переписке.

Серьезный упрек следует также адресовать и руководству управления оформления ВСХВ.

К моменту открытия выставки ни одна из звуковых автокинопередвижек, предназначенных для демонстрации фильмов, больше одной части не работала. У некоторых стендовых киноустановок не отрегулирована аппаратура, экран освещается неравномерно, изображение не четко, звук плохой, а часть установок вообще бездействует.

* * *

Уже после открытия выставки 16 киностудий страны работали над созданием для ВСХВ еще 30 фильмов, посвященных насущным вопросам развития советского сельского хозяйства, которые определены сентябрьским, февральско-мартовским и июньским Пленумами ЦК КПСС.

На Московской киностудии научно-популярных фильмов снимались кинокартины об опыте работы колхозного ученого Т. Мальцева, об одной из передовых МТС Кубани — Медведовской, о механизированной ферме крупного рогатого скота подмосковного колхоза имени Молотова и другие.

На Ленинградской студии научно-популярных фильмов снимались картины «Овоще-картофельная и молочно-животноводческая база Кемеровской области» и «Механизация работ по борьбе с вредителями и болезнями сельскохозяйственных растений».

Над фильмами «Углубление пахотного слоя» и «Мастер высоких урожаев картофеля (звеньевая В. А. Зуева)» работала Свердловская киностудия научно-популярных и хроникальных фильмов.

Черноморская кинофабрика подготовила киноочерк «Район высоких урожаев пшеницы» — об организации сельского хозяйства, о колхозах и МТС Кореновского района, Краснодарского края, в течение ряда лет неизменно добивающихся высоких урожаев озимой пшеницы.

Фильмы на темы «Корсунь-Шевченковская МТС», «Совхоз «Шахтер» — передовое зерновое хозяйство Донбасса», «Дальневосточные пчеловоды» и «Молочное животноводство Эстонской ССР» создавались соответственно на Украинской, Ростовской, Дальневосточной и Таллинской студиях кинохраники.

Долг советских кинематографистов и работников ВСХВ — учесть все сильные и слабые стороны ранее выпущенных фильмов для выставки, устранить организационные неполадки и создать содержательные, высокохудожественные произведения, способные выполнить свое высокое назначение — помочь труженикам колхозов и совхозов добиться крутого подъема сельского хозяйства.

Ю. Михайлов, Т. Гваришвили.

ВЕЧЕР ЯПОНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В обстановке борьбы с тлетворной продукцией Голливуда и реакционной отечественной киномакулатурой мужает прогрессивное киноискусство Японии. Притесняемые цензурой, не имея подчас средств, снимают свои картины прогрессивные японские кинематографисты. За последние годы при поддержке простых японских тружеников создано много фильмов, поставленных на средства, собранные профсоюзами. Крупные актеры, сценаристы, режиссеры, участвующие в создании прогрессивных фильмов, вносят вклад в дело мира не только своим искусством, но и общественной деятельностью. Среди кинематографистов, снискавших большую любовь японского народа и многочисленных зрителей за рубежом, можно назвать имя кинорежиссера Сацуо Ямамото, постановщика фильмов «Город насилия», «Зона вакуум», «Буря над Хаконэ» и других.

В конце августа этого года в Московском доме кино состоялся организованный Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей вечер прогрессивной японской кинематографии, на котором представители советской кинообщественности встретились с гостящим у нас по приглашению Министерства культуры СССР Сацуо Ямамото.

От имени советских киноработников гостя приветствовал заслуженный деятель искусств РСФСР А. Роом. В краткой вступительной речи он отметил большой интерес советских людей к жизни японского народа и к произведениям его киноискусства, правдиво отражающим действительность. Убедительным свидетельством этому является успех у советских кинозрителей японского фильма «Женщина идет по земле».

Поблагодарив за организацию вечера и за внимание, которое оказали ему присутствующие в зале, Ямамото рассказал о развитии японского киноискусства в послевоенные годы, охарактеризовал борьбу прогрессивных японских кинематографистов за создание национального киноискусства. Режиссер поделился воспоминаниями о своем участии в большой забастовке на предприятии кинокомпании Тохо и о жестокой «чистке» кинематографистов, которую организовали хозяева после этой забастовки. Изгнанные из кинокомпании работники кино решили объединиться и ставить фильмы на средства, собранные путем пожертвований. Поддержанные профсоюзами, они вскоре добились успеха, выпустив ряд короткометражных документальных фильмов из жизни рабочих и служащих. Затем появился один из первых художественных фильмов прогрессивного направления «И все же мы живем», правдиво рисующий жизнь рабочего люда Токио. Картина была создана на средства, собранные японскими рабочими, крестьянами, прогрессивным студенчеством, на средства профсоюзов, уделивших кинематографистам суммы из денег, предназначенных на поддержание бастующих рабочих. Успех этого начинания создал реальную возможность для дальнейшего производства и проката кинокартин независимой группой кинематографистов. С этой целью было создано специальное прокатное общество Хокусей Эйга.

С тех пор было выпущено немало прогрессивных фильмов, снискавших любовь зрителей. Среди этих фильмов — «Зона вакуум», «Дети Хиросимы», «Быть матерью, быть женщиной», «Буря над Хаконэ», «Школа в горах», «Хиросима», «За плывущими облаками», «Дети смешанной крови», «Краболовы», «Красные велосипеды», «Женщина идет по земле», «Конец восходящего солнца», «Судьба женщины», «Дети вокруг военных баз» и др.

Заканчивая выступление, Ямамото рассказал о своей последней работе — «Улица без солнца», о трудностях, преодоленных творческим коллективом при постановке этого фильма. Режиссер подчеркнул, что, не смотря на чинимые препятствия, японские кинематографисты, посвятившие свое творчество народу, миру и демократии и верящие в свои силы, не отступят перед силами реакции.

В заключение вечера состоялся просмотр фильма «Улица без солнца», поставленного Сацуо Ямамото по одноименному роману Сунао Токунага (сценарий Дзиро Тацюно, оператор Минору Маэда, композитор Ниобуо Ханда).

Писатель, бывший активным участником и одним из руководителей воспроизводимой в романе стачки 1926 года на одной из крупных типографий Токио, правдиво воспроизвел атмосферу, в которой развертывается действие. События, нашедшие отражение в фильме — борьба бастующих рабочих и сопротивление сил реакции — оказались созвучными с сегодняшней обстановкой в Японии, когда прогрессивные силы страны ведут борьбу с реваншистскими планами милитаристов, противятся наступлению возрождающихся фашистских элементов. В создании фильма приняли участие актриса Сумико Хидака, снимавшаяся ранее в кинокартине «Краболовы», молодая актриса Митико Кацуро, пришедшая в кино из прогрессивной театральной труппы Идзуми, популярный артист Кан Нихоняnаги, артисты Хатаэ Киси, Ясуси Нагата, Ясуми Хара. Постановке этого фильма оказывал большую помощь и финансовую поддержку объединенный союз печатников и другие профсоюзы, а также многие студенты, безвозмездно участвующие в съемках. Картина «Улица без солнца» была тепло встречена собравшимися.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«В праздничный вечер», 7 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик Ю. Озеров; режиссер С. Казаков; операторы Э. Савельева, Ф. Добронравов; художник-постановщик А. Уткин; художники: Ф. Богуславский, М. Жукова; режиссер-балетмейстер Игорь Моисеев; звукооператор В. Попов.

Фильм-концерт с участием крупнейших советских мастеров искусства.

ЕРЕВАНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Тайна горного озера» (по повести В. Ананяна «На берегу Севана»), 7 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Ерзинкян, А. Ованесова; постановка А. Роу; операторы: И. Дильдарян, Д. Фельдман; художники: С. Арутчьян, Юрий Швец; композитор Ашот Сатян; звукооператор Н. Джаланян; текст песен Г. Сарьяна, Н. Адамяна.

В ролях: Дед Асатур — Г. Габриелян; Бабушка Наргиз — Е. Арутюнян; Арам Михайлович — В. Даниелян; Баграт Степанович — Г. Ашугян; Егиш—Т. Дилакян; Сона—А. Асрян; Андрей Петрович—Л. Леонидов; Каринэ — Л. Оганесян; Дэв—Б. Керопян; школьницы—Кнарик Сароян, Нелли Мелкумян, Виктория Терзибашян; школьники — Нерсик Оганесян, Ромик Погосян, Рубик Ханзадян, Володя Феоктистов, Роберт Мкртчян, Альберт Акопян.

КИНОСТУДИЯ „СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ"

«Козел-музыкант», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссер Б. Дежкин; художники-постановщики: П. Репкин, В. Василенко, А. Винокуров; оператор А. Астафьев; композитор А. Мосолов; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Д. Белов, Ф. Хитрук, Б. Чани, Б. Степанцев, Ф. Епифанова, В. Котеночкин, В. Арбеков, Л. Резцова; художники-декораторы: И. Светлица, П. Коробаев.

«Два жадных медвежонка» (по мотивам венгерской народной сказки), 1 ч., цветной.

Автор сценария Лев Кассиль; режиссер В. Дегтярев; оператор Н. Ренков; художники-постановщики: В. Дегтярев, В. Грохотов; композитор Р. Бунин; звукооператор Г. Мартынюк; художники кукол и макетов: Р. Гуров (главный художник), Н. Солнцев, В. Куранов, О. Массаинов, Е. Жуков, О. Плюцинская, А. Жукова, А. Барт, Г. Лютинский, К. Русанова, Л. Коновалова; кукловоды-мультипликаторы: В. Данилевич, Е. Комова, К. Никифоров.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО (Дубляж)

«Песня о человеке», 9 ч. Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Христо Ганев; режиссер Борислав Шаралиев; оператор Эмил Рашев; художники: Петр Николов, Георгий Пенчев, Иордан Иорданов; композитор Георгий Иванов; звукооператор Иван Халачев; режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В главных ролях: Никола Вапцаров — Динко Динев (дублирует А. Рахленко); Старик — Стефан Караламбов (дублирует Д. Волосов); Бойка — Николина Лекова (дублирует Н. Родионова); Странджа — Иван Братанов (дублирует А. Антонов); Владо — Иван Тонев (дублирует Л. Погорелов).

«Экспресс из Нюрнберга», 6 ч. Производство «Чехословацкий государственный фильм», Прага.

Авторы сценария: Владимир Чех, Камил Пикса; режиссер Владимир Чех; оператор Иозеф Стржеха; художник Карел Черный; композитор Далибор Вачкарж; звукооператоры: Франтишек Черный, Адольф Бем; режиссер дубляжа Д. Васысь; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Вера — Лида Венцлова (дублирует И. Карташева); Чапек — Ярослав Марван (дублирует В. Соловьев); Ванькова — Зденка Балдова (дублирует Н. Чегодаева); Бондини — Франтишек Филипповский (дублирует С. Цейс); Франта Клима — Иозеф Бек (дублирует В. Прохоров); Ирка Мареш — Ладислав Худик (дублирует П. Омельченко); Дворжак — Ладислав Бочаг (дублирует В. Щелоков); Ржегорж—Сватоплук Бенеш (дублирует В. Адлеров); Радимский—Богуш Загорский (дублирует Я. Беленький); Новак—Мирослав Гомола (дублирует К. Карельских).

«Ураган», 10 ч. Производство «Нав-Кетан», Индия.

Автор сценария и режиссер Четан Ананд; оператор Джал Мистри; художник Махендра Барман; композитор Устад Али Ахбар Хан; звукооператор Робин Чатерджи; режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В главных ролях: Рани — Нимми (дублирует Е. Тэн); Рамохан—Дев Ананд (дублирует Г. Дудник); его мать — Дурга Коте (дублирует З. Воркуль); Лала Дин Дайял—М. А. Латейф (дублирует В. Карельских); Джанки, его дочь — Калпана Картик (дублирует И. Карташева); Кувердас — К. Н. Синг (дублирует Я. Беленький).

«Два бигха земли», 12 ч. Производство «Бимал Рой», Индия.

Автор сценария Хришикеш Мукерджи; режиссер Бимал Рой; операторы: Камал Бош, Манте Бош; художник Багадур Мистри; композитор Салил Чаудхури; режиссер дубляжа В. Легошин; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

В главных ролях: Шамбу Мето — Балрадж Сахни (дублирует К. Тыртов); Парвати, его жена — Нирупа Рой (дублирует И. Карпова); Канайя, их сын—Ратан Кумар (дублирует А. Терехина).

Бродяга» 1 и 2 серии, 16 ч. Производство «Радж Капур Филмс», Бомбей.

Авторы сценария: К. А. Аббас, В. П. Сатхе; режиссер Радж Капур; оператор Радху Кармакар; художник М. Р. Ахрекар; композиторы: Шанкар, Джайкишан; звукооператор Аллауддин; режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В ролях: маленький Радж — Зубейда (дублирует Толя Крылов); взрослый Радж — Радж Капур (дублирует Н. Александрович); маленькая Рита — Лиля Схитнис (дублирует Оля Крылова); взрослая Рита — Наргис (дублирует Г. Малькова); Рагунат, судья — Притвирадж (дублирует С. Курилов); Лиля, жена Рагуната — Лиля Мисра (дублирует З. Щенникова); Джагга — К. Н. Синг (дублирует Я. Беленький).

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Праздник нашей молодости», 8 ч., цветной.

Режиссеры: В. Бойков, И. Копалин; авторы текста: Л. Кассиль, И. Прок; главный оператор М. Ошурков.

О всесоюзном параде физкультурников в Москве 1954 года.

«Советская выставка в Копенгагене», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера С. Гурова; операторы: Г. Епифанов, В. Мищенко, В. Воронцов.

Киноочерк о советском павильоне на международной выставке в Копенгагене.

«Пребывание японских делегаций в СССР», 5 ч.

Режиссер З. Тулубьева; автор текста Е. Козырев; операторы: М. Силенко, А. Зенякин, Ю. Егоров, О. Сугинт.

О посещении Советского Союза различными японскими делегациями.

«В мире игрушек», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Ю. Арбат, Ю. Яковлев; режиссер З. Тузова; операторы: А. Левитан, Г. Асатиани, Л. Арзуманов; композитор Е. Макаров.

О производстве разнообразных детских игрушек.

«Париж», 2 ч., цветной.

Авторы-операторы: П. Русанов, А. Семин; автор текста О. Савич.

Видовой киноочерк — путевые заметки советских кинооператоров о Париже.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Солнечное затмение 1954 года», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Капитановский; режиссеры: К. Домбровский, С. Рейтман; оператор Н. Касаткин.

О полном солнечном затмении, наблюдавшемся 30 июня 1954 года. В фильм включены документальные материалы о наблюдениях над затмением, проводившихся экспедициями советских научных учреждений и учеными стран народной демократии.

«Всходозащитная бумага», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Капитановский, режиссер К. Бурковский, оператор Я. Толчан, консультант С. Крылов.

О новом методе посева некоторых растений через всходозащитную бумагу, оберегающую молодые всходы от сорняков.

«В мире душистых растений», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер А. Кустов, оператор Н. Прозоровский, консультант В. Соколова.

Об эфироносных растениях, методах их выращивания и значении для народного хозяйства.

«Юные техники», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Крамов, режиссер Ф. Блажевич, оператор А. Тарасов.

О работе кружков юных техников Волоколамской средней школы и Серпуховской станции юных техников — экспонентов ВСХВ.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 48.

Монтаж режиссера М. Семеновой, редактор А. Кораллов; операторы: И. Беляков Б. Макасеев, И. Бессарабов, И. Михеев Э. Эльяс, В. Лавров, А. Белинский.

Сюжеты:

1. Открытие 9-й сессии Совета Международного союза студентов.
2. Зона отдыха на ВСХВ.
3. На строительстве Нарвской ГЭС.
4. Лов омуля на Байкале.
5. Туркменские дыни.
6. Успехи китайских крестьян.
7. Митинг в Париже, посвященный прекращению огня во Вьетнаме.

«Новости дня», № 49.

Монтаж режиссера Л. Дербышевой; редактор А. Кораллов; операторы: И. Бессарабов, И. Михеев, В. Воронцов, С. Коган, В. Цитрон, Б. Шер, А. Кричевский, Н. Константинов, П. Касаткин, А. Воронцов.

Сюжеты:

1. Экспонатные посевы и посадки на ВСХВ.
2. Приезд в Москву деятелей культуры и искусства Индии.
3. Новая межколхозная ГЭС.
4. Выпускницы средней школы на производстве.
5. Спартакиада спортивного общества «Шахтер».
6. Празднование дня освобождения Кореи Советской Армией.

«Новости дня», № 50.

Монтаж режиссера Б. Вейланда; главный редактор В. Осьминин; операторы: А. Кричевский, И. Бессарабов, И. Михеев, П. Шлыков, А. Воронцов, Х. Короев, Н. Соловьев.

Сюжеты:
1. Начало нового учебного года.
2. Животноводческий городок на ВСХВ.
3. Сбор урожая.
4. Новый теплоход «Советский Союз».
5. Новый стадион в Пхеньяне.
6. В санаториях Железноводска.
7. На дрейфующей станции Северный полюс — 4.

«Новости дня», № 51.

Монтаж режиссера Н. Карамазинского; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Воронцов, О. Рейзман, И. Бессарабов, И. Михеев, Е. Соколов, О. Лебедев, В. Фроленко, Т. Попова, М. Ошурков, И. Филатов, В. Титрон, Л. Максимов.

Сюжеты:
1. Вручение Международной премии мира композитору Д. Д. Шостаковичу.
2. Колхозный ученый Т. С. Мальцев.
3. В Н-ской танковой части.
4. Новый детский сад в Ужгороде.
5. Концерт индийских мастеров искусств в Москве.
6. Празднование 10-й годовщины словацкого народного восстания.

«Новости дня», № 52.

Монтаж режиссера К. Эггерс; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Бессарабов, И. Михеев, А. Крылов, В. Мищенко, И. Чикноверов, С. Давидсон, Г. Трофимов, С. Фомин.

Сюжеты:
1. Обмен передовым опытом на ВСХВ.
2. Приезд делегации преподавателей и студентов Индии.
3. Музей-квартира Николая Островского.
4. Награждение знаками «За освоение новых земель».
5. Трудящиеся строят индивидуальные дома.
6. Открытие содового завода в Болгарии.
7. Прибытие в Ленинград сторонников мира северных стран.

«Советский спорт», № 8.

Режиссер К. Эггерс, редактор Г. Блинов.

Сюжеты:
1. Соревнование на первенство СССР 1954 г.—современное пятиборье (операторы: Г. Епифанов, Л. Михайлов, Б. Шер).
2. В горах Кавказа (операторы: О. Арцеулов, Ю. Леонгардт).
3. На трудной трассе — всесоюзные соревнования по мотокроссу (оператор С. Школьников).

«Пионерия», № 8.

Режиссер К. Льянос, редактор Л. Перцова.

Сюжеты:
1. В павильоне юннатов (оператор Б. Макасеев).
2. В Ледовитом океане (операторы: Н. Соловьев, В. Страдин, Е. Яцун).
3. Лагерь дружбы (оператор В. Ходяков).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наука и техника», № 9.

Режиссер выпуска К. Когтев.

Сюжеты:
1. Индустрия сельскому хозяйству (режиссер К. Когтев, оператор Л. Островский).
2. Пыльцевой анализ (режиссер И. Чистякова, оператор Н. Смирнов).
3. Новатор В. Комаров (режиссер В. Моргенштерн, оператор В. Афанасьев).
4. На автомобильной трассе (режиссер Б. Альтшуллер, оператор Я. Дихтер).

«Наука и техника» № 10.

Режиссер выпуска П. Петрова.

Сюжеты:
1. Новый станок-гигант (режиссер К. Бабашкин, оператор Б. Шлифер).
2. Поликлиника для животных (режиссер П. Петрова, оператор М. Меткель).
3. За экономию металла (режиссер Ю. Красик, оператор М. Якович).
4. Телевизионный театр (режиссер В. Вульфович, оператор Я. Дихтер).



Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.
А07314. Сдано в производство 16/VIII 1954 г. Подписано к печати 18/X 1954 г.
Формат бумаги 70×80 1/16. Печатных листов 11,5. Учетно-издат. листов 12627.
Тираж 13200 экз. Заказ № 3238.

Типография изд-ва «Московская правда», Потаповский пер., д. 3.

К ПЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ ПРОВОЗГЛАШЕНИЯ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ



ПОБЕДА КИТАЙСКОГО НАРОДА

БОЕВЫЕ ДРУЗЬЯ

СТАЛЬНОЙ СОЛДАТ



ВЕЛИКОЕ ЕДИНСТВО ↑→
НАРОДОВ КИТАЯ

ОВЕСТЬ О НОВЫХ ГЕРОЯХ

СВОБОЖДЕННЫЙ КИТАЙ↓

Цена 10 руб.